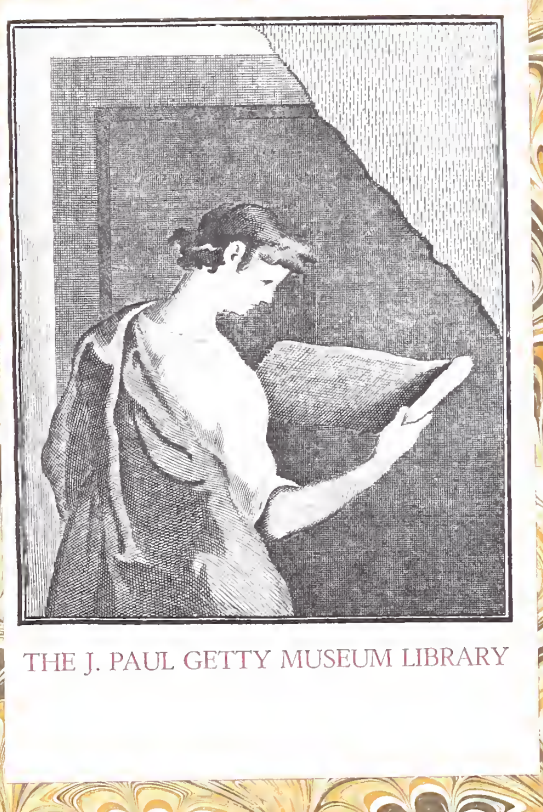


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Getty Research

Ernst Osterkamp
GRI
Scholars

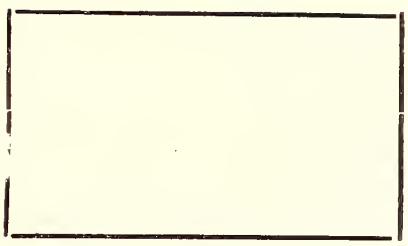
A request has been placed on th
patron listed above.

ID#: 86-B14286
AUTHOR: Rehberg, Friedrich,
TITLE: Rafael Sanzio aus Urbi
CALL NO: ND623.R2 R35
BARCODE: 33125003453129
STATUS: AVAILABLE
LOCATION: STORAGE(8f)
ID #: 86-B14286

PLEASE SEE TWO
[illegible]
"OVERSIZE" CUBBY
TO YOUR LEFT

15:10

Collegien
4 Abteilungen in 2 Heften
mit 2 Lithogr. u. 1 Tab.
6 Bll., 121 SS., 1 Bl.
X 64
Schulz



RAFAEL

RAFAEL SANZIO

aus

URBINO.

VON

FRIEDRICH REIBERG

Professor der königlichen Akademie der schönen Künste in Berlin.

MÜNCHEN

gedruckt bey J. G. Fleischmann, Buchdrucker auf dem Schrannenplatze

MDCCCXXIV.

Verminandenm.

AN

SEINE EXCELLENZ

DEN

FREYHERRN STEIN VON ALTENSTEIN,

Königlich Preufsischen wirklichen Staatsminister, Minister des geistlichen Unterrichts
und der Medicinal - Angelegenheiten, Curator der Königlichen Akademie
der schönen Künste, Ritter des grofsen rothen Adler - Ordens,
und des eisernen Kreuzes.

Hochgeborner Freyherr,

Hochgebietender Herr Staatsminister!

Die Huld und Gnade Seiner Majestät des Königs, welcher ich die Muſse verdanke, die ich während vieler Jahre den Werken Rafael's habe widmen können, und der glückliche Erfolg, mit dem Euer Excellenz unter diesem erhabenen Schutze, sich um den Fortgang der schönen Künste in unserm Vaterlande bemühen, veranlafst mich zu einem Versuche, den ich Hochdenenselben widmen zu dürfen glaube.

Ich habe das, was Rafael betrifft, in ein Ganzes zu bringen, seine Bildnisse zusammen zu stellen, die Epochen, in welchen er seine vorzüglichsten Werke hervorgebracht hat, zu berichtigen gesucht, und einige Bemerkungen über seinen Charakter, und den Gang seines Geistes hinzugefügt — eine Arbeit, welche einen grofsen Theil meines Lebens in Anspruch genommen hat, und den Freunden der Kunst vielleicht ein angenehmes Geschenk seyn wird.

Euer Excellenz werden diese wenigen Blätter mit der Nachsicht zu empfangen geruhen, welche den wahren Freund des Schönen und Guten dadurch charakterisirt, dafs er das Gelungene mit Liebe zu würdigen, das Mangelhafte mit Einsicht zu beurtheilen weifs.

Ich habe die Ehre in tiefster Verehrung zu seyn

Euer Excellenz

unterthänig gehorsamster

Friedrich Rehberg.

An den Leser.

Nicht die Begierde etwas Neues zu sagen, Meinungen zu bestreiten, oder ein System aufzustellen, hat den vorliegenden Versuch veranlaßt; sondern vielmehr das Bestreben, alles das was Rafael betrifft, in welchem sich die neuere Kunst vollendet, in ein helleres Licht zu stellen, und das was von ihm unbekannt, oder noch etwa verborgen ist, hervorzuziehen.

Bey diesem auf die Liebe zum Schönen und Guten gegründeten Unternehmen wird jeder Tadel, jede Bemerkung die sich von dem Urtheile des Publicums erwarten läßt, dem Verfasser, zu der Berichtigung seiner Ansichten, eben so willkommen seyn, als der etwanige Beyfall nachsichtiger Freunde der Kunst.

Die Zusätze, Ergänzungen, und Verbesserungen, zu welchen Kritik und freundliche Mittheilung unfehlbar Gelegenheit giebt, sollen in einem Nachtrage beygefügt werden.

Rafael Sanzio von Urbino.

Erste Abtheilung.

Einleitung.

Die Bildnisse Rafael's; mit zwey Umrissen.

Die Wiedergeburt der schönen Künste von Cimabue bis auf Rafael.

Einleitung.

Unter den grofsen und originellen Geistern, die das menschliche Geschlecht veredelten, sich unsterblich machten und den Gipfel des Ruhmes erreichten, wird keinem mit mehrerem Rechte gehuldigt, als Rafael. Er ist in den Annalen der Geschichte der Menschheit sowohl als in denen der Kunst eine Erscheinung, bey welcher die Natur eine Ausnahme von ihren Gesetzen machen wollte, um uns in ihm einen Inbegriff der menschlichen Kunstfähigkeiten zu zeigen.

Allerdings ist bey jeder Zusammenstellung Eines das Gröfste, auch wo der Unterschied unmerklich wird; aber Rafael übertrifft an Gaben des Geistes sowohl als an Verdiensten in der Ausübung alle andern Maler so sehr, dafs man ohne ihn bezweifeln würde, ob ein einziges Individuum so viele Eigenschaften in sich verbinden könne, und das Glied in der Kette, die ein Wesen an das andere schliefst, da zu fehlen scheint, wo Rafael sich über alle Künstler erhebt, die vor und nach ihm lebten.

Ein überschwänglicher Reichthum der Phantasie ist es, der diesen wesentlichen Unterschied macht. Sie erscheint bey ihm unerschöpflich wie die Natur; — der frühe Tod hemmte seine Laufbahn in der Kunst, ehe sie vollendet war. Durch die Verbindung dieser göttlichen Gabe, mit der Bescheidenheit, die auch fremde Verdienste zu würdigen weifs, und einer seltenen Fähigkeit, sich solche anzueignen, legte er einen Weg zurück, der ohne ihn Jahrhunderte erfodert hätte.

Ein Mann, der in seinem kurzen Lebenslaufe die Kunst auf eine höhere Stufe hob, und ohne den Italien nicht geworden wäre, was es war, erregt die Aufmerksamkeit des Menschenkenners sowohl als die der Freunde der Kunst. So sehr aber auch Rafael schon bey seinen Lebzeiten bewundert und so zu sagen angebetet wurde, — denn man nannte ihn den göttlichen, — werden doch jetzt, da ein besonderes Streben nach dem Höheren in der Kunst und nach einer Wiedergeburt des guten Geschmackes rege geworden ist, seine Werke mit erneuerter Aufmerksamkeit studiert, sein Andenken aufs neue gefeyert.

Obgleich aber die Arbeiten keines Künstlers so sehr benutzt worden sind, und über keinen so vieles geschrieben wurde, als über ihn, kann man sich doch nicht leicht einen richtigen und anschaulichen Begriff von ihm machen, wenn man nicht da gelebt

hat, wo er lebte und wirkte. Manche Bemerkung, die nur durch die Vergleichung in Gegenwart der Gemälde selbst veranlafst wird, — Nachrichten, die nur die Tradition aufbewahrt hat, und die sich schon zu verlieren anfangen, können einem von dem Schauplatze entfernten Schriftsteller nicht bekannt werden, einem Künstler hingegen, der in Italien lebt, nicht entgehen, und tragen dazu bey, uns Rafael gegenwärtig zu machen. In Rom sehen wir in ihm einen liebenden Lehrer und Freund, — ein höheres Wesen, das selbst über den Neid erhaben war. Der grofse Buonarotti ist der einzige, der mit ihm wetteifern und ihn beneiden konnte; alle anderen bewunderten ihn nur; seine Freunde und Schüler beteten ihn an.

Vasari, beynahe unsere einzige Quelle, macht uns auf diesen charakteristischen Zug aufmerksam; er bemühet sich so sehr, einen hohen Begriff von den Verdiensten Rafael's zu geben, dafs er oft keine Worte findet; zu oft aber vermifst man das, was eine Lebensbeschreibung vorzüglich interessant und lehrreich macht. Der wahrhafte Biograph unterscheidet sich dadurch, dafs er seinen Helden, oft mit wenigen Zügen, in seinen öffentlichen sowohl als in seinen häuslichen Verhältnissen, in das Leben zurückruft, ihn in seiner Denkungsart, in seinen Handlungen und Werken auf seiner ganzen Laufbahn begleitet und zeigt, in wie fern er den Erwartungen entspricht, zu welchen uns seine Geistesgaben berechtigen, oder bald der menschlichen Schwachheit opfert, bald durch den Einflufs der Leidenschaften seine schöne Seite verdunkelt. Vasari theilt uns nur ungefähr die Epochen mit, in welchen Rafael den Ort seines Aufenthaltes verändert, und seine vorzüglichsten Werke hervorgebracht hat; bey seinen eignen zahlreichen Arbeiten konnte er eine so weitläufige Unternehmung, als die, so viele Biographien ausgezeichneter Künstler zu schreiben, nur als eine Nebensache behandeln. Seine Manuscripte sind in der Eile auf das Papier geworfen und ohne weitere Durchsicht der Presse übergeben. Man kann daher weder eine vollständige Anzeige aller Werke Rafael's, noch auch eine durchaus richtige chronologische Ordnung bey Erwähnung derselben von ihm erwarten, und wohl entschuldigen, wenn er einige vorzügliche Gemälde übergeht; nicht aber die Nachläfsigkeit, mit welcher er in der letzten Lebenszeit Rafael's den Gesprächen seiner Gegner Gehör gibt und sich mit einer rühmlichen Erwähnung seiner Gemälde begnügt. Weitschweifig und schwatzhaft hält er sich an Kleinigkeiten, anstatt den Gegenstand zu erörtern; seine Beschreibungen, selbst der merkwürdigsten Werke Rafael's sind oft seicht und unverdaut (*); nichts weniger als ein philosophischer Kopf, ist er weder bestimmt in seinen Nachrichten,

(*) Zum Beyspiele kann unter andern seine Beschreibung des Gemäldes dienen, in welchem er einen Christus sieht, der nach Art Jupiter's von den vier Evangelisten getragen wird; und die Erklärung der sogenannten Schule von Athen, in welcher er die Vereinigung der Philosophie, Astrologie, Geometrie und Poesie mit der Theologie findet, und einige Astrologen, »welche gewisse Figuren und Charaktere, in verschie»dener Art von Geomanzie und Astrologie, auf gewisse Täfelchen gezeichnet haben, »welche sie durch gewisse schöne Engel den Evangelisten zuschicken, welche Evangelisten dieselben erklären. — — — — »Und so machte er es mit einem heiligen »Matthäus, der aus den Täfelchen, auf denen die Figuren sind, die Charaktere ex»cerpirt, welche ihm ein Engel vorhält, und sie in einem Buche aufschreibt; und ein

noch gründlich in seinen Urtheilen. — Die anonyme Biographie, welche der Abate Comolli bekannt gemacht hat (*), ist entweder aus dem Vasari geschöpft, oder sie hat ihm gedient, und gibt keine weiteren Aufschlüsse, sie sey ächt oder nicht. Beyde waren von den Verhältnissen Rafael's oft unrecht berichtet.

Niemand hat diesen Mängeln genügend abzuhelfen gesucht. Einige von den Schriften, welche den Gegenstand seitdem behandelt haben, berühren ihn nur theilweise; andere begnügen sich mit Lobsprüchen; auch die besten unter ihnen sind nicht dazu geeignet, uns eine hinlängliche Kenntnifs der Werke Rafael's zu geben, und zu gleicher Zeit den Urheber gegenwärtig zu machen, den Gang seines Geistes, seine Lebensweise und die persönlichen Eigenschaften zu schildern, durch welche er sich eben so sehr auszeichnete, als durch seine künstlerischen Verdienste. So vieles vortreffliche auch die Bemerkungen enthalten, in welchen Mengs das Genie Rafael's, seine Vorzüge und seine Verfahrungsart zu entwickeln sucht, ist es doch nicht zu verkennen, dafs er dem Namen eines Pittore filosofo opfert, und nicht immer ohne vorgefafste Meinung urtheilt. Das, was Füssli in dem allgemeinen Künstler-Lexikon mittheilt, verbindet zwar mit einem Auszuge aus dem Vasari und einem fast vollständigen Verzeichnifse seiner Werke eine Compilation vieler Urtheile aller Art, läfst aber dem verdienstvollen Verfafser selbst so viel zu wünschen übrig, dafs das Verlangen nur vermehrt wird, etwas Ganzes über Rafael zu besitzen.

Wie lehrreich und erfreulich würde es seyn, diesen ausserordentlichen Mann, dessen Name ein Synonym der Vollkommenheit in der Kunst geworden ist, auch als Weltbürger und als Menschen zu kennen, und in Ansehung der Verhältnifse, in denen er mit den gröfsten und merkwürdigsten Männern und den schönsten und geistreichsten Frauen seiner Zeit lebte, etwas mehr von ihm zu wissen. Aber der Flug des Genies, mit dem er einen so hohen Gipfel in der Kunst erreichte, ist für uns der ganze Roman seines Lebens. Auch dem beredtesten Schriftsteller, der mit ihm selbst gelebt hätte, dürfte es zu einer unterhaltenden Biographie an Thatsachen gefehlt haben; denn der Lebenslauf Rafael's gleicht einem hellen Strome, der zwischen blühenden Feldern und Hügeln, ohne Widerstand sein Ziel erreicht. Wenn aber in der Laufbahn des Helden die erfochtenen Siege, in der eines Weltumseglers die in fernen Zonen entdeckten Länder, in der eines Staatsmannes die zum Wohle des Vaterlandes ausgeführten Plane die Brennpunkte bilden, so sind es in dem Leben des Künstlers, des Dichters oder des Philosophen — seine Werke. So wie Plutarch die Charaktere der Feldherren durch ihre Thaten darstellt, so können die unsterblichen Bilder, in denen Rafael lebt, und lange leben wird, sein Herz und seinen Geist, seine Schritte auf dem Wege der Kunst und den Gang schildern, den sein Genius nahm. Diese mufs man, da wo sie

---

»Alter, der sich ein Papier auf das Knie gelegt hat, copirt Alles, was St. Matthäus »aufschreibt, und unterdessen er in dieser unbequemen Stellung aufmerksam ist, »scheint er die Kinnbacken und den Kopf zu verdrehen, je nachdem er die Feder in »die Breite oder in die Länge zieht.«

(*) Vita inedita di Rafaello d'Urbino, con note di Angelo Comolli. Roma MDCCXC.

entstanden sind, oft, mit Mufse und in ihrer Folge betrachten, mit Ruhe und Gefühl darüber nachdenken, und in der That sich selbst ernstlich, auch mit der Ausübung in der Kunst beschäftigt haben, um völlig in die Tiefe seines Geistes einzudringen, und zugleich seine Verdienste in der Behandlung zu würdigen. Jeder Künstler wird gern eingestehen, dafs er die Werke der Kunst, so wie die Natur selbst nur wie durch einen Schleier sah, ehe er in eignen Arbeiten das Auge und die Hand übte; und doch beweiset schon die angeborne Neigung, die ihn veranlafste, die Kunst zur Beschäftigung seines Lebens zu wählen, dafs sein Auge helle sieht, und die Schönheit der Form oder der Farbe lebhaft fühlt. Der Dichter, der Philosoph, der sogenannte Kenner (*), lernen die Sprache des Pinsels nicht vollkommen verstehen.

Wenige Künstler und wenige Freunde der Kunst hatten das Glück, lange genug in der Gegenwart der Werke Rafael's, und so zu sagen unter seinen Augen zu leben, um nach dem Endzwecke zu streben, der mich zu diesem Versuche veranlafst. Schon in jungen Jahren bewunderte und studierte ich die Werke der Carracci, des Dominichino, Michael Angelo und die Meisterstücke der Alten in Rom. Die Werke Rafael's liebte ich — und liebte ihn. Es waren die frohesten Tage eines unbefangenen Lebens, in denen ich mich übte, bald aus dem fürchterlich lebendigen Gemälde des Heliodor oder der Feuersbrunst, die schon bei dem ersten Anblicke ergreifen — bald aus dem Gemälde der Philosophie, oder dem der Religion, — welches einen desto tiefern und

(*) Ein jeder, der mit einem geübten Auge und empfänglichen Gefühle, ohne vorgefafste Meinung das Wahre und Schöne sucht und würdigt, kann mit mehrerem Rechte in den schönen Künsten urtheilen, als die sogenannten Kenner, die sich, statt mit dem Wesentlichen, nur mit Nebendingen zu beschäftigen pflegen, und die Sache in ihr eignes System zu zwingen suchen. Wie oft urtheilt selbst ein Kind richtiger, als diejenigen, die sich, anstatt eines angebornen Gefühles, auf erworbene Kenntnisse verlassen, die ganz irre führen müssen, wenn man Folgerungen aus einem falschen oder schwankenden Grundsatze zieht. Es liegt in der Natur der Sache, dafs der Kenner die Verdienste in der Ausübung oft zu wenig in Betrachtung nimmt, der Künstler hingegen diese leicht zu sehr als den Hauptzweck ansieht. Wenn aber nur der den Namen eines Kenners verdient, der nicht allein die Absicht des Künstlers und den Eindruck, den sein Werk hervorbringt, zu beurtheilen weifs, sondern auch die Mittel, deren er sich zu diesem Zwecke bedient: so kann Niemand ein Kenner seyn, der nicht auch ein Künstler ist, obgleich mancher auch grofse Künstler nicht zugleich für einen Kenner gelten kann; denn er braucht nicht von der Absicht und den Mitteln, deren er sich bedient, Rechenschaft zu geben, wenn die Idee eine Schöpfung seiner Phantasie ist, und das Talent ihm die Mittel zur Ausübung gibt. Es führt unfehlbar auf Abwege, wenn der Hauptzweck aus den Augen gelassen, und nicht ohne Vorurtheil geurtheilt wird. Wie viel haben einige Bewunderer Rafael's über die Frage gestritten, ob er durch den Anblick der Werke des Mich. Angelo gewonnen habe oder nicht? — Ob Correggio arm oder wohlhabend gewesen sey, interessirt manchen mehr als seine Gemälde. Wie viel ist über die Gruppe des *Castor* und *Pollux* erklärt und geschrieben, anstatt zu bemerken, dafs der sogenannte *Pollux* jugendlicher, und doch weit gröfser — in einem ganz andern Geschmacke, und offenbar von einer andern Hand gearbeitet — nichts anders ist, als ein an den sogenannten *Castor* gehefteter *Apollo Sauroctonos*, von welchem wir so viele Wiederholungen haben.

dauerhaftern Eindruck macht, je weniger es auffällt, die schönsten Köpfe und Figuren zu zeichnen, die ich oft nur während dieser Beschäftigung verstehen lernte. Viele Künstler arbeiteten in diesem, ihrer Kunst geheiligten Orte. Einem Fremden, und dem jüngsten unter ihnen theilte sich jeder gern mit, erzählte, erklärte und belehrte mich. Hier lebten wir, wo Rafael einst lebte. Sein Andenken war lebendig, er selbst war mitten unter uns. Oft wurden die schönen Abende in eben dem Wirthshause zugebracht, wo Rafael sich nach den ernsthaften Beschäftigungen in dem Vaticane mit seinen Mitarbeitern und Schülern zu erholen pflegte. Da machte einer oder der andere oft neue, einsichtsvolle Bemerkungen; — immer über Rafael. Es mochte über dieses, über jenes geredet, gescherzt, gelacht werden — Er war das Ende des Gesprächs. Wir sahen ihn, freundlich und theilnehmend, oft selbst bey seinen wichtigsten Arbeiten den Pinsel aus der Hand legen, irgend einem Künstler Rath ertheilen, die Skizze zu einem Gemälde verbessern, oder neu entwerfen; — bey dem Spaziergange, mit einem Büchlein und dem Bleystifte in der Hand, dem feurigen Giulio Romano, dem folgsamen Penni, dem strengen Polidoro, spielend auf das Papier werfen, wie der eine dieses, der andere jenes auszuführen hatte. Er erschien uns wie ein noch lebender, oder eben abgeschiedener Pflegevater jener grofsen Künstler, die in schönem Vereine, mit Liebe ohne Neid, unter seiner Leitung die herrlichen Kunstwerke hervorbrachten, die da seyn müfsen, um zu beweisen, dafs sie hervorgebracht werden konnten. — Eine Vereinigung zum Schönen und Guten, zum Edlen und Erhabenen, die sich auflöste, als Rafael — der Schlufsstein des Gewölbes fehlte!

Mit dankbarer Erinnerung an diesen Genufs, suche ich seinen persönlichen Charakter, die Zeitumstände, in welchen er geboren war, und die Verhältnisse, in denen er lebte, zu schildern, die Epochen, in welchen seine merkwürdigsten Werke entstanden sind, genauer zu bestimmen, und den Eindruck, den sie auf ein empfängliches Gemüth machen, in dem Sinne mitzutheilen, wie er sich in seinen Schöpfungen darstellt, um sichere Folgerungen auf seine Verdienste zu begründen.

Indem die folgenden Blätter ihn auf der Bahn des Lebens sowohl als auf dem Wege in der Kunst bis an sein Ende begleiten, dürfte man vielleicht schon in dem, was ihn und seine Werke betrifft, etwas vollendetes erwarten; aber auch der gelungenste Versuch dieser Art würde nicht genügen, denn man kann die Schule Rafael's nicht von ihm selbst trennen. Nur durch die Mitwirkung seiner vorzüglichsten Schüler und Mitarbeiter, Giulio Romano, Penni, Pierin del Vaga, Timoteo della Vite — konnten so vielfältige Werke so schnell hervorgebracht werden. Unmöglich hätte Rafael in einem Zeitraume von weniger als zwölf Jahren — von seiner Ankunft in Rom bis an sein Ende — alles das mit eigner Hand ausführen können, was wir wirklich von ihm sehen. Das Räthsel löset sich, wenn wir mehrere thätige Männer mit dem Einklange der zu dem vollkommnen Accorde gestimmten Saiten, nach einem gemeinschaftlichen Ziele streben sehen, ohne dafs die Mifsgunst oder nur ein Augenblick von Mifshelligkeit ihre Bemühungen hemmte. Die Mitarbeiter und Schüler Rafael's betrachteten sich als die Glieder Eines Körpers, und als das Organ seines Willens, — ihn als die Seele des Ganzen.

Diese Erscheinung, die schon in jener goldnen Zeit die Welt in Erstaunen setzte, macht uns aufmerksam auf den Vortheil, den Rafael aus dem zu ziehen wufste, was er schon vorfand; auf die Stufe, zu der er sich so schnell erhob; auf seinen Einflufs auf das Zeitalter, und auf das, was nach ihm hervorgebracht wurde. Wir sehen den guten Geschmack unmittelbar nach seinem Tode gesunken, die Kunst ausgeartet, und in drey Jahrhunderten nicht in jenem Glanze und in ihrer ganzen Würde wieder erscheinen. Die Manier vertrat die Stelle des Schönen, und wir erinnern uns noch, dafs ein Boucher und seine Partheygänger die jungen Künstler auf ihrer Wanderung nach Rom vor der Antike und vor Rafael warnten!

Man kam von diesem Abwege zurück, und es wird jetzt kaum einen ächten Kenner geben, der nicht den Gipfel der erreichbaren Vollkommenheit in den Werken Rafael's suchen und finden sollte. Wenn aber auch „die wahre Kunst nur die ist, welche durch die Freyheit des Gemüths, in dem lebendigen Spiele aller ihrer Kräfte, der Seele den höchsten Genufs verschafft", sehen wir doch manchen Freund des Schönen, der den spätern und vollendetesten Werken Rafael's nicht den Geschmack abgewinnen kann, der ihn in den einfachen Gemälden seiner Jugendjahre, oder selbst seiner Vorgänger entzückt, und vor nicht langer Zeit ist eine Frage rege geworden, ob Rafael in seinen ersten, oder in seinen letzten Arbeiten mehr zu bewundern sey; einige betrachten die frühern als etwas noch unvollkommnes, andere hingegen glauben in seinen spätern Werken die Gränze des guten Geschmackes schon überschritten zu sehen. Die Untersuchung so verschiedener Urtheile verdient um so mehr Aufmerksamkeit, als sie nicht Rafael allein, sondern die Kunst selbst betrifft.

Einige Leser dürften der Meinung seyn, dafs jene Frage entweder hätte unberührt bleiben, oder entschieden werden sollen, und diefs käme allerdings dem zu, der ihm eine Lobrede halten, oder sich als Schiedsrichter aufwerfen wollte. Ein Dichter würde Rafael, als den Helden eines Romans oder einer Epopee, vielleicht zu einem Opfer der Liebe machen — oder auch des Schmerzes, seine Braut am Tage der Vermählung verloren zu haben. Die Geschichte und die Kritik aber sollen nur die Thatsachen in das gehörige Licht stellen, und die Entscheidung der obigen Frage hängt von dem Geschmacke ab, der sich keine Gesetze vorschreiben läfst, und auch von dem strengsten Kunstrichter nicht in zu enge Gränzen beschränkt werden darf. Denn was wären für die Freunde eines strengen Styls, selbst die bewunderungswürdigsten Werke eines Correggio, wenn er dem Streben nach der Grazie und der Illusion alles aufopfert, oder die oft unedeln Vorstellungen eines Rembrandt, Morillos, Teniers und Ostade, ohne diese Rücksicht?

Ich habe mich darauf beschränkt, auseinander zu setzen, dafs nicht auf einer Seite alles erlangt werden kann, ohne auf der andern etwas aufzuopfern, und schmeichle mir desto vorurtheilfreyer zu Werke zu gehen, als ich selbst, bey der Betrachtung eines jeden der vorzüglichsten Werke Rafael's das Beste zu sehen glaube, was die Kunst hervorgebracht hat, und nicht weifs, ob ich ihn mehr liebe, wenn er als ein unschuldiger Knabe mit den Blumen der Wiese zu liebkosen scheint, oder wenn er

wie der Adler Jupiters, sich in Gewitterwolken erhebt, und Donner und Blitze schleudert. Man gebe jenen einfachen Vorstellungen den Vorzug, in welchen nur die mütterliche Liebe athmet, oder denen, welche bald die erhabensten Ideen, bald die heftigsten Leidenschaften ausdrücken — für einen jeden ist Rafael ein Wunder der Natur, seine Werke, Kraftäufserungen des Genies, die aufser den Gränzen der menschlichen Fähigkeiten zu liegen scheinen.

Es erregt die Aufmerksamkeit, wie ein solches Phänomen entstehen, und wie die Natur so viele Eigenschaften des Herzens, des Verstandes und der Schöpfungskraft auf ein einziges Individuum häufen konnte; wir fühlen uns zu dem Versuche veranlafst, in ihre geheime Werkstatt einzudringen, um auszuspähen, was für Mittel so ausserordentliche Wirkungen hervorbringen konnten, und werden erkennen, dafs Rafael bey einem so seltenen Gleichgewichte des Empfindungsvermögens und der thätigen Kraft nicht umhin konnte, seine Werke unwillkürlich und ohne Anstrengung zu erschaffen, und sie zur Wirklichkeit zu bringen, um sich selbst zu befriedigen. —

Es dürfte ein gefährlicher Versuch seyn, die Gefühle über so schwierige Gegenstände in Gedanken zu ordnen, und durch Worte auszudrücken: — ein Versuch, den ich gleichwohl wage, indem ich mich bemühe, seine angebornen Fähigkeiten, und die Talente, welche er durch Nachahmung und Studium erwarb, auseinander zu setzen, um durch eine Vergleichung seines Genies mit den gröfsten und originellsten Künstlern, die vor und nach ihm lebten, darzuthun, wie das, was unmöglich scheinen würde, wenn es nicht der Anblick seiner Werke bewiese, möglich werden mufste, weil es in den Eigenschaften gegründet ist, mit welchen es der Natur gefallen hatte, Rafael zu begaben.

Die Bildnisse Rafael's.

Das innige Leben, welches sich in den Werken Rafael's ausspricht, macht uns mit ihm vertraut; sie erregen ein Verlangen, uns mit ihm zu unterhalten, um auch durch den Anblick seiner Gestalt die Idee zu beleben, welche wir uns von ihrem Urheber machen. Diesen Wunsch dürften die Bildnisse, die uns von ihm übrig geblieben sind, einigermafsen befriedigen, indem sie ihn als Knaben, als Jüngling und als Mann, in mehreren gröfstentheils eigenhändigen Darstellungen, bis in seine letzte Lebenszeit gegenwärtig machen. Sie mögen eine Schilderung seines moralischen und physischen Wesens vertreten — man bemerkt in ihnen selbst den Gang in der Ausbildung seines Charakters; in den frühern von seinem Vater und Timoteo della Vite, das angeborne unbefangene Selbstgefühl; später die Bescheidenheit, mit der er bey Betrachtung der Werke anderer, sich selbst beurtheilte, die leidende Sehnsucht, und das Entzücken, mit dem er in höhern Sphären lebte. In dem Gemälde der Philosophie, als er den Gipfel des Ruhms erreicht hatte, erscheint er neben seinem Lehrer, bescheiden, aber mit mehr Haltung und Zufriedenheit; in dem letzten Bildnisse, das wir von ihm haben, sehen wir ihn mehr als vorher in der wirklichen Welt lebend, handeln und wirken.

Man behauptet, dafs der Künstler in jeden Kopf, der unter seiner Hand entsteht, etwas von seiner eignen Physionomie zu bringen pflegt, und diese Bemerkung, welche besonders bey Manieristen wahr seyn mag, würde bestätigen, dafs man von einem andern kaum ein so ähnliches Bild liefern könnte, als von sich selbst, — wenn man sich kennt, und aufrichtig so darstellen will, wie man ist, nicht etwa so, wie man erscheinen möchte.

Der helle Blick, und die wahrheitliebende Natur Rafael's verbürgen uns, dafs er sich selbst so gemalt hat, wie er war. Einige seiner Bildnisse stellen ihn als blosse Porträte, ohne weitere Beziehung dar; andere, die ihn in gröfsern Gemälden einführen, ohne jedoch einen Antheil an der Handlung zu nehmen, überliefern seine Gesichtszüge eben so getreu; — oft erkennt man ihn in einer Nebenfigur, bey welcher er sich selbst, oder dem Urheber des Gemäldes zum Vorbilde gedient hat. In keinem derselben sehen wir ihn in einer leidenschaftlichen Lage; man bemerkt in seinen Gesichtszügen nichts von dem Auffallenden, womit das Genie sich oft durch bestimmtere Züge offenbart; sie deuten alle, eine für jeden Eindruck empfängliche, zärtliche und theilnehmende Gemüthsstimmung an; nichts konnte ihn aus seiner Fassung bringen, er kannte weder Furcht, noch Zorn; das Schöne und Gute, das Edle und Erhabene ist das Element, in dem sein Geist sich frey bewegte; die Schöpfungen seiner Phantasie entstanden ohne Anstrengung in ihm, er stellte sie dar ohne Mühe.

Diese unwandelbare Ruhe finden wir oft in der Gestalt der wahrhaft grofsen Männer, bey denen die Leidenschaften und Stürme des Lebens nur die Oberfläche eines stillen, tiefen Meeres zu bewegen scheinen. Es ist kein geringer Genufs, solche Eigenschaften in der edeln Bildung und in den regelmäfsigen Zügen derjenigen Wesen zu bewundern, die auf der Stufe stehen, wo der Mensch sich an die höhern Naturen schliefst, von deren Gestalt wir uns keine Vorstellung machen können.

Eine Zusammenstellung aller ächten Abbildungen Rafael's, die in einer chronologischen Folge Gelegenheit geben würde, seine Gesichtszüge, und selbst die Fortschritte in der Kunst und in seiner Art sich auszudrücken, von den ersten Kinderjahren bis gegen das Ende seines Lebens zu verfolgen, dürfte den Freunden der Kunst um so willkommener seyn, als nur wenige derselben in Kupfer bekannt, und noch wenigere auf eine befriedigende Art ausgeführt sind, die Köpfe der gröfsern Gemälde in zu kleinem Mafsstabe erscheinen, um von dem Charakter Rechenschaft geben zu können, und über das vorzüglichste und bekannteste seiner Bildnisse sogar gestritten wird, ob es ihn selbst vorstelle oder nicht.

Ich habe mich bemühet, alle, die in den Originalen, oder durch Kupferstiche und durch die über ihn geschriebenen Werke bekannt sind, in dem folgenden Verzeichnisse zusammen zu tragen, um das Aechte von dem Unächten scheiden zu können.

1) Rafael als ein Kind in der zarten Jugend in einem Altargemälde von seinem Vater Giovanni Sanzio, zu S. Francesco in Urbino. Es stellt die Mutter Gottes mit dem göttlichen Sohne vor, und auf dem Vorgrunde Giovanni Sanzio, seine Frau und seinen Sohn, in dem Alter von drey bis vier Jahren, der mit zusammengelegten Händen vor der Madonna kniet. Dieses Gemälde ist sehr interessant, indem es die letzten drey Personen mit grofser Bestimmtheit darstellt und beweiset, dafs Rafael nach seiner schönen und edelgestalteten Mutter artete; — das weibliche Geschlecht kann stolz darauf seyn. In dem Kopfe des Vaters erkennt man nicht das Genie Rafael's, aber die ruhige Bescheidenheit eines braven, verständigen Mannes, dessen Verdienste seinen Ruf übertreffen, und der seinen Sohn auf der Bahn der Kunst sowohl als der Moralität so gut zu leiten wufste. Diese Gruppe ist im Umrisse, nach einer Zeichnung der Gebrüder Riepenhausen, in Kupfer gestochen.

2) Rafael in einem ebenfalls von Giovanni Sanzio gemalten Altarbilde in Cagli, welches das in Ansehung seiner Verdienste als Maler erwähnte, bewährt. Es stellt ein Presepio vor; der Vater den heiligen Joseph, die Mutter die heilige Jungfrau, und der Sohn einen Knaben, unter den Personen, welche die Krippe umgeben. Es ist nicht in Kupfer gestochen.

3) In einem Gemälde von Giovanni Sanzio, in der königlich preufsischen Gallerie, welches die Madonna auf dem Throne mit dem Christus-Kinde vorstellt, befindet sich neben der Hauptfigur ein Kind, in dem Alter, welches sich den Knabenjahren nähert, und wahrscheinlich den kleinen Rafael vorstellt.

4) Rafael in dem Alter von etwa zwölf Jahren. Dieses Bild kam zu der Zeit des Papstes Paul V. nach Rom, in die Gallerie Borghese, und wird daselbst für ein eigenhändiges Gemälde ausgegeben.

Die Gesichtszüge halten das Mittel zwischen den noch kindlichen Formen des Gemäldes in Urbino, und den jugendlichen der Bildnisse in Siena. Man macht die Bemerkung, dafs Rafael selbst, in dem Alter, welches das Bild anzeigt, schwerlich schon mit der Kraft hätte malen können, die in der Behandlung erscheint. Spätere Arbeiten von ihm, auch aus der Zeit, da er schon die Schule des Perugino verlassen hatte, bewähren dieses Urtheil. Vielleicht aber hatte Rafael, dessen Talente sich so frühzeitig entwickelten, hier einen Sprung gemacht, indem er — unabhängig von der Art seines Lehrers — der Natur und seinem eignen Gefühle folgte.

Einige halten jedoch dafür, *) dafs es von Timoteo della Vite, einem sehr geschickten Maler herrühre, der 1470 in Urbino geboren war, sich in der Schule des Francesco Francia gebildet hatte, und im Jahre 1495 in seine Vaterstadt zurück kam, als Rafael, der schon in Perugia war, das zwölfte Jahr erreicht hatte. Später berief ihn dieser nach Rom, um mit ihm die Sibyllen in der Kirche *alla Pace* auszuführen. Die Wahl gereicht dem Timoteo della Vite sehr zur Ehre, und die kräftige Art der Ausführung hat die Meinung veranlafst, dafs das erwähnte Bildnifs von ihm herrühre. Es ist merkwürdig, dafs bey dem Christus-Kinde der Madonna della Sedia, und den Engelsköpfen in dem Gemälde der Mutter Gottes als Himmelskönigiun, welche der Papst Sixtus und die heilige Barbara anbeten, der Charakter dieses Bildes nicht zu verkennen ist; insbesondere der etwas verachtende Zug im Munde, der sich in Rafael's späteren Bildnissen verliert; wie denn in ihm das Selbstgefühl, das sich in diesem Bilde zeigt, immer mehr und mehr in eine freundliche Bescheidenheit überging. Es ist niemals in Kupfer gestochen.

5) Rafael; eine eigenhändige Skizze, in der Sammlung des Mr. Young Ottley in London. Diese Zeichnung, die er im dreyzehnten oder vierzehnten Jahre gemacht zu haben scheint, hat dieselbe Stellung, Wendung und eben den Ausdruck, als alle seine andern eigenhändigen Bildnisse.

6) Rafael als ein Jüngling. In der Schule des P. Perugino haben ihn sein Lehrer, seine Mitschüler, und er sich selbst mehrere Male zum Vorbilde irgend einer Figur in ihren Gemälden genommen. Man erkennt ihn in dem Kopfe eines jungen schlafenden Soldaten in einer Auferstehung Christi, wahrscheinlich von Luigi da Assisi, jetzt im Vatican. Dieses ist um so interessanter, als wir in keinem andern Gemälde einen Profil-Kopf von ihm haben. Es ist in keinem Kupferstiche bekannt.

7) In einem der Gemälde in dem *Collegio del Cambio* in Perugia, die für P. Perugino's vorzüglichste Arbeiten in Fresco gehalten werden, befindet sich ein sehr schöner Kopf, in welchem man den jungen Rafael erkennt. Das ganze Werk ist von Cecchini gestochen.

---

*) Lanzi Istoria pittorica dell' Italia. Tom. II. p. 79. Bassano.

8) Rafael als einer der Zuhörer, in der Predigt Johannes des Täufers von P. Perugino; in Perugia. Das Gemälde ist in keinem Kupferstiche bekannt.

9) Rafael. Eine Zeichnung, die sich in der grofsherzoglichen Gallerie zu Darmstadt befindet. *) Sie ist nie in Kupfer gestochen.

10) Rafael in einem Gemälde von Pinturicchio, in der Königlichen Gallerie in Berlin. Dieses, und Nro. 3. sind nicht in Kupferstichen bekannt.

11) In dem Gemälde der Himmelfahrt Mariä, welches Rafael noch in der Schule des P. Perugino malte, hat dieser seinen jungen Schüler — unter denen, die den offnen Sarg umgeben, auf der einen — Rafael hingegen seinen Lehrer auf der andern Seite abgebildet **). Es war ehemals in Perugia zu S. Francesco, und ist jetzt im Vatican. Es ist kein Kupferstich davon bekannt.

12) Rafael; ganze Figur in Lebensgröfse, von ihm selbst, in dem Dome zu Siena. Man weifs, dafs Rafael sich zum Vorbilde einer Figur zu Pferde in dem Fresco-Gemälde genommen hat, welches er selbst in der Bibliothek zu Siena ausführte, wo man ihn auch noch in mehreren Figuren erkennen will. Weniger bekannt ist es, dafs er auch in einem grofsen Gemälde, welches schon vor seiner Ankunft in Siena angefangen zu seyn scheint, vieles gemalt und sich selbst in Lebensgröfse vorgestellt hat. Diese Figur ist um so interessanter, als sie ihn gegen den Zuschauer gewendet und ohne Beziehung auf die andern Gegenstände so dargestellt, dafs sie für sich bestehen kann ***). Es befindet sich aber in dem dunkeln Dome hoch über der Thür der Bibliothek, kann ohne Gerüst nicht gut gesehen werden und ist niemals in Kupfer gestochen worden.

13) Rafael in der Bibliothek des Doms zu Siena. Das Gemälde befindet sich dicht am Fenster zur Rechten. Die Figur, in welcher man Rafael erkennt, ist ein schöner blonder Jüngling zu Pferde im Gefolge des Aeneas Sylvius Piccolomini. (Pius II.) Die ganzen Gemälde sind alle von Raimondo Faucci gestochen. Siena 1771.

14) Der Herausgeber der anonymen Biographie Rafael's erwähnt eines Bildnifses, welches sich bey dem Senator Leonardo del Riccio in Florenz befand, und in der ersten Zeit seines Aufenthaltes daselbst gemalt seyn kann. Es war in dem erwähnten

---

*) Siehe H. H. Fuefsli, über das Leben und die Werke Rafaels, eine Vorlesung. Zürich 1815. pag. 83. »Auf der Rückseite ist geschrieben: »*Ritratto di Rafaello d'Urbino* »*giovane, fatto di sua propria mano, quando era in scuola di Pietro Perugino suo* »*Maestro.*« Eine Anmerkung von einer andern Hand sagt nicht, »dafs sich eine »ähnliche Zeichnung in Siena befindet,« sondern: »*il est possible, mais le Pinturicchio* »*a emploié Rafael, étant très jeune, á la Bibliotheque de Siene.*« Die Zeichnung ist ohne Zweifel original, hat aber keine Aehnlichkeit mit den andern Bildnissen Rafaels.

**) Vita inedita di Rafaello d'Urbino illustrata con note da Angelo Comolli. Roma MDCCXC. pag. 56.

***) Dieses Gemälde hat die Unterschrift: *Pius III. Senensis Pii nepos MDIII. Sept. XXI. apertis et eius suffragiis octavo Octobris coronatus est*, stellt aber wahrscheinlich nicht seine eigne Krönung, sondern die seines Oheims, Pius des Zweyten vor.

Hause immer als ein eigenhändiges Bildnifs Rafael's angesehen worden, daselbst von dem Grafen Firmian gekauft und nach Salzburg gebracht, von wo es jetzt an den Herrn Trautmann nach München gekommen ist. Der Kopf hat durch das Reinigen wenig, und eine schön ausgeführte Hand gar nicht gelitten; der Hintergrund aber ist übermalt, so wie auch zwey Säulen, die sich an den Rahmen schliefsen. Das Haar und die Augen, die vollkommen dunkel erscheinen, können nicht für einen Grund gegen die Authenticität gelten, indem sie, so wie auch das Kleid, in diesem und den meisten Gemälden jener Zeit, ganz mit durchsichtigen Farben gemalt sind, die so sehr nachgedunkelt haben, dafs man kaum noch die Lichter von den Schatten unterscheidet. Ob aber die Gesichtszüge mit den Zügen und dem Charakter Rafael's übereinstimmen, überlasse ich dem Urtheile derer, die dieses Gemälde mit den andern, nicht zu bezweifelnden Bildnissen Rafael's zu vergleichen Gelegenheit haben. Es ist von Ant. Pazzi gestochen.

15) Bey dem Aufenthalte in Urbino nach dem Tode seiner Aeltern hat Rafael sein Bild in dem Pallaste Albani hinterlassen, welches ungemein gerühmt wird, *) und noch vorhanden seyn mufs, da er es in Fresco, also auf der Mauer gemalt hatte. Es ist nicht in Kupfer gestochen.

16) Sehr interessant wäre es, einer Zeichnung von Leonardo da Vinci auf die Spur zu kommen, die Rafael vorstellt, und nach dem Namen des Besitzers zu urtheilen, in England zu seyn scheint. Mons. Bottari hatte sie in der Sammlung des Benedetto Luti und nachher bey einem Mr. Guiglielmo Kent gesehen **).

17) Das Porträt Rafael's in der Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse auf der Gallerie zu Florenz. Dieses Gemälde ist besser, als es bey dem ersten Blicke scheint, weil es durch den Firnifs einen sehr gelben Ton angenommen hat. Unschuld, Sanftmuth, Unbefangenheit und eine extatische Gemüthsstimmung charakterisiren diesen Kopf ganz besonders; er scheint ein Wesen vorzustellen, das in höhern Sphären lebt. Gestochen von Preifsler. Mus. Florent. T. I. p. 49.

18) Rafael's Bildnifs in der Akademie zu S. Luca in Rom. In diesem Bilde ist er hinter dem Stuhle des heiligen Lucas vorgestellt, der eine Madonna malt. Einige zweifeln, ob der Kopf Rafael's von seiner Hand herrühre. Er gleicht jedoch dem in Florenz in Ansehung der Züge sowohl, als der Behandlung, und hat dieselbe Wendung. Das ganze Gemälde ist gestochen von C. Bloemart, Piccioni und von L'Anglois, niemals aber der Kopf besonders.

19) Rafael konnte eben sein sechs und zwanzigstes Jahr erreicht haben, da er das Gemälde der Philosophie (Schule von Athen) anfing, in welchem er sich selbst neben seinem Lehrer P. Perugino verewigt hat ***). Bescheidenheit, Selbstgefühl und Freyheit des Geistes — mit noch mehr Zufriedenheit als in den zwey vorhergehenden,

---

*) Raccolta di lettere sulla pittura etc. Tom. IV. pag. 292.

**) Comolli vita inedita etc. p. 56. und Lettere pittoriche perugine p. 356.

***) Vasari VIII. p. 46. Milano 1810.

drücken sich in diesem Bilde aus, und er scheint hier schon mehr in der wirklichen Welt zu leben, die ihm zum Paradiese geworden war. Es befindet sich, aber gänzlich verfehlt, im Kleinen in den Kupferstichen der Rafael'schen Gemälde im Vatican, und in Lebensgröfse in der Sammlung der von Mengs gezeichneten Köpfe aus der Schule von Athen, von Cunego; einzeln, aber sehr schlecht, ist es von Fidanza radirt, und auch in Kreide-Manier, aber ohne Charakter, bekannt gemacht.

Diese drey sind die unbezweifeltsten Bildnisse Rafael's, nach welchen sich die übrigen am sichersten beurtheilen lassen. Alle drey in derselben Stellung, die Augen gegen den Zuschauer gerichtet, deuten eine empfindende und zärtliche, ruhige, aber beseelte Gemüthsstimmung an. Die zwey ersten haben noch die Schärfe der Umrisse, welche er erst in Rom ablegte.

20) Man will auch in dem Gemälde der Poësie, Rafael's Ebenbild in einem der Begleiter Virgil's erkennen; und in der That verdient er unter den gröfsten Dichtern einen so entschiedenen Platz, dafs es ihm wohl ziemte, sich in ihrer Gesellschaft einzuführen.

21) Ein von Paul Pontius, ohne den Namen des Urhebers gestochenes Bildnifs stellt Rafael in einen Pelz gekleidet, in einem weniger jugendlichen Alter vor. Das Gemälde scheint in England zu seyn, wo Dorigni sich desselben zu dem Titelkupfer der Cartons bedient hat, so wie auch P. Aquila zu einer Ausgabe der biblischen Geschichten in den Logen. Eine Copie nach diesem Kupferstiche ist bezeichnet, *Rafael pinxit*; und auch Landon gibt es als ein eigenhändiges Gemälde seinem Werke zum Titelblatte.

22) Ein anderes unter dem Namen Tizian, von Hollar und P. Pontius gestochen, kann nicht nach dem Leben gemalt seyn, weil Tizian erst nach dem Tode Rafael's in Rom war.

23) Desto sicherer könnte man auf ein Porträt Rafael's von Giulio Romano rechnen, das sich in der Wohnung des Gonfaloniere in Bologna befinden soll, aber niemals in Kupfer gestochen ist.

24) Rafael, ehemals im Pallaste Altoviti in Florenz, jetzt in der königlichen Gallerie zu München. Dieses merkwürdige Gemälde, welches durch eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem in der sogenannten Schule von Athen beweiset, dafs beyde dieselbe Person vorstellen, wird dennoch von einigen für den Bindo Altoviti gehalten, in dessen Hause es sich befand. Da die Sache einen leidenschaftlichen Streit erregt hat, wird sie weitläufig aus einander gesetzt werden. Es ist von Frey, Strange, Cecchi, Morghen, G. Barth und andern in Kupfer gestochen.

25) Rafael in einer Medaille in dem Museo Casali in Rom. Es ist unbekannt, aus welcher Zeit sie herrührt; weder die Büste von Naldini, noch irgend ein bekanntes Bildnifs Rafael's hat zum Originale gedient.

26) Rafael's Brustbild in Marmor von P. Naldini, welches Carl Maratti in dem Pantheon zu Rom als ein Monument aufstellen liefs, jetzt im Capitol, ist verschiedentlich, aber niemals auf eine befriedigende Weise in Kupfer gestochen.

Der Schedel Rafael's wird in der Akademie von S. Luca in Rom aufbewahrt, und man hat keine Ursache, die Aechtheit desselben zu bezweifeln; denn der Leichnam war nicht, wie es in Rom zu geschehen pflegte, ohne Unterschied in die Gruft geworfen, sondern unter dem Altare beygesetzt, den er sich selbst zur Ruhestätte ausersehen hatte.

Wir haben keine Ursache, die Aechtheit des Bildes zu bezweifeln, in welchem Rafael als Kind, neben seinen Aeltern, von seinem Vater selbst in Urbino gemalt ist.

In dem zwölfjährigen Knaben in der Borghesischen Sammlung, finden wir die Züge des Kindes wieder, und verfolgen die Ausbildung derselben in den Bildnissen, die in Siena, an dem Orte selbst, wo sie gemalt waren, unter seinem Namen bekannt sind. Diese schliefsen sich wieder an diejenigen, die ihn in Florenz und in Rom, in Jünglingsjahren und als Mann vorstellen, und können bey der Auswahl und Beurtheilung derer zur Richtschnur dienen, durch welche sich die Lücken in der chronologischen Folge ausfüllen lafsen.

Die bestimmte Nachricht, die Vasari von dem Bildnisse Rafael's in dem Gemälde der Philosophie (Schule von Athen) gibt, läfst keinen Zweifel übrig, und die Uebereinstimmung bewährt auch die Aechtheit des ehemals Altovitischen in der königliehen Gallerie in München.

Dieses letzte ist das vorzüglichste, und auch, in so fern es ihn ohne weitere Beziehung, als ein blofses Porträt vorstellt, das interessanteste. Es hat die Stellung, in welcher man sich am bequemsten im Spiegel abbilden kann, und scheint, nach der Behandlung zu urtheilen, mit der heiligen Familie Franz des ersten gleichzeitig, folglich in seinem vier oder fünf und dreyfsigsten Jahre gemalt zu seyn, welches Alter auch mit dem Gemälde übereinstimmt, so weit sich dieses nach dem äufsern Ansehen bestimmen läfst; denn selbst in der Natur kann man eben so leicht einen Mann von fünf und dreyfsig Jahren für weniger als fünf und zwanzig, als einen andern von fünf und zwanzig, für mehr als fünf und dreyfsigjährig ansehen.

Die Aechtheit dieses Gemäldes wurde bey seiner Ankunft in Deutschland in Zweifel gezogen, und vor kurzem ist in Rom eine Untersuchung erschienen, in welcher behauptet wird, dafs es den Bindo Altoviti vorstelle, und Rafael nicht vorstellen könne *).

Es hatte sich seit der Zeit Rafael's in dem Hause Altoviti in Rom befunden, und ward später in den, eben der Familie angehörigen Pallast in Florenz gebracht, wo man es für ein Bildnifs des Bindo hielt, bis Mons. Bottari bemerkte, dafs es Rafael und nicht den Bindo Altoviti vorstelle. Diese Meinung war ohne weitere Untersuchung angenommen, als Se. Königliche Hoheit der Kronprinz von Bayern dasselbe in eben dem Hause Altoviti in Florenz erkaufte, und es im Jahre 1809 der königlichen Gallerie in München einverleibte. Es erregte bey dieser Veränderung des Orts, durch die es

*) Descrizione delle immagini dipinte da Rafaello, di Melchior Missirini, Prosecretario dell' insigne Accademia di S. Luca. Roma 1822.

dem Publicum zugänglicher, und häufiger gesehen wurde, als vorher in einem Privathause, aufs neue diejenige Aufmerksamkeit, die es schon defswegen verdient, weil es eins der vorzüglichsten Original-Gemälde Rafael's in seiner Art ist, wurde aber mit leidenschaftlich getheilter Meinung angefochten: nicht in Ansehung der unwidersprechlichen Originalität, sondern in Hinsicht des oben erwähnten Zweifels.

Ein so vortreffliches Werk und zugleich vollkommen wohlerhaltenes eigenhändiges Bildnifs Rafael's ist für die ganze gebildete Welt ein Kleinod. Da die in Rom erschienene Untersuchung diejenigen in Ungewifsheit läfst, die das Altovitische Bildnifs nicht mit dem in dem Gemälde der Philosophie (Schule von Athen) im Vatican zu vergleichen Gelegenheit haben, suche ich die Sache in Gegenwart des Originals deutlich aus einander zu setzen *).

Der Zweifel entsteht aus dem Doppelsinne der Worte im Vasari **):

„und dem Bindo Altoviti machte er sein Bildnifs, da er jung war, welches „für vortrefflich gehalten wird, und ebenfalls ein Gemälde der Madonna, wel„ches er (Bindo Altoviti) nach Florenz schickte etc.“

„*e a Bindo Altoviti fece il suo ritratto, quando éra giovane, che è tenuto „stupendissimo, e similmente un Quadro della nostra donna, che egli (Bindo „Altoviti) mandó a Firenze.*“

Der anonyme Biograph Rafael's, den der Abate Comolli herausgegeben hat, erwähnt dieses Bildnifses unter seinen den spätern Arbeiten, und sagt:

„er machte noch mehrere Male sein Bildnifs, und ein aufserordentlich „schönes für den Bindo Altoviti.“

„*fece ancora più volte il suo ritratto, e uno bellissimo per Bindo Altoviti.*“

Dieses würde wenigstens beweisen, dafs Rafael sein eignes Bildnifs für den Altoviti gemalt hatte. Aber der Autor der oben erwähnten Untersuchung bezweifelt die Authenticität dieses anonymen Biographen.

Einer der Herausgeber des Vasari ***) sagt in einer Note: „Vasari habe dieses „Gemälde mit Stillschweigen übergangen,“ wie es denn in dessen Lebensbeschreibung mit mehrern wichtigen Arbeiten Rafael's der Fall ist; und in der That passen die Worte

---

*) Denen, die dieses Gemälde nur durch die Kupferstiche, vorzüglich den von Morghen kennen, dürfte das Resultat einer unbefangenen Vergleichung mit dem Originale um so angenehmer seyn, als dieses Blatt von vielen unbedingt für ein Meisterstück angesehen wird; andere aber sagen, es gleiche dem Gemälde nicht im geringsten. Dieser Tadel ist parteyisch und übertrieben; jedoch wird man in dem Kupferstiche überhaupt weniger Charakter finden als in dem Gemälde, in welchem die Theile, insbesondere die Augen, im Verhältnisse zu dem ganzen Oval gröfser sind, als in dem Kupferstiche. Der dem Morghenschen sehr ähnliche Kupferstich von Cecchi hat eben den Fehler, im übrigen aber etwas mehr Charakter. Ein anderer von Barth gestochen, ist sehr verzeichnet.

**) Vasari. Milano 1810 VIII. pag. 79.

***) Vasari ediz. di Siena tom. V. pag. 255.

des Vasari weder auf Rafael, noch auf den Bindo Altoviti, noch auch auf das Gemälde selbst. Sie können sich nur auf ein von Rafael gemaltes Bildnifs des Bindo Altoviti beziehen, welches sich vielleicht in dem Museum in Paris befindet.

Der Sigr. Missirini untersucht in seiner Abhandlung, „welches von beyden das „ächte Bildnifs Rafael's sey, dieses oder das in der sogenannten Schule von Athen", als ob eins das andere ausschlöfse, aber seine Beschreibung stimmt nicht mit dem Originale überein, *) welches er auch nicht gesehen zu haben scheint. Gerade die Aechtheit des Bildnisses in dem Gemälde der Philosophie (Schule von Athen), beweiset auch die des Altovitischen Rafael's; der Augenschein zeigt, dafs beyde eine und dieselbe Person vorstellen. Eins auf die rechte, das andere auf die linke Seite gewendet, pafst sogar der Umrifs des einen auf den andern, wie die beyden auf den Originalen durchgezeichneten, und in die gleiche Gröfse reducirten Köpfe, mit dem beygehenden Conture auf durchsichtigem Papiere beweisen. Aus einer genauen Vergleichung

*) Hier sind seine Worte:

»Das Bildnifs des Bindo Altoviti stellt »einen Jüngling von bewunderungswürdiger »Schönheit, im fünf bis sechs und zwanzigsten Jahre vor; von einer hellen Gesichtsfarbe, das »Haar goldgelb, der Backenbart von eben der »Farbe. Die Augenbraunen voll, die Augen »lebhaft blau. Das Gesicht eher viereckig, »als länglich, die Nase ein wenig erhoben, »so dafs sie in dem obern Theile an die Ha»bichtsnase gränzt, und gegen den etwas klei»nen Mund ein wenig überhängt. Die Ba»ckenknochen sind etwas hervorragend, die »obern Augenlieder treten heraus, und über»haupt haben die Augen einen feurigen, ke»cken, nicht milden Blick, den man eigent»lich entschieden nennen kann. Das Kinn ist »kleinlich, die Schläfe und die Stirn nähern »sich einer viereckigen Form. Aus den Eigen»heiten dieses zweyten Bildes erscheint, dafs »es nicht die geringste Aehnlichkeit mit den »Bildnissen Rafaels hat, und vorzüglich nicht »mit dem oben beschriebenen in der Schule »von Athen, so dafs man schliefsen mufs, dafs »dieses nicht den göttlichen Maler vorstelle, »oder dafs die andern falsch seyen; gegen die »Analogie, gegen die uralte Tradition, gegen »das Zeugnifs der wichtigsten Schriftsteller, »und gegen die allgemeine Meinung aller ver»ständigen Künstler und Kenner seit drey »Jahrhunderten — welche Folgerung zu dreist »und vorgreifend wäre«.

Il rittrato poi di Bindo Altoviti rappresenta un giovane di maravigliosa bellezza d'anni 25 in 26 - di colore chiaro, coi capelli di un biondo dorato, e coi spazzolini dello stesso colore: le ciglia sono folte: le pupille di un vivace azurro: la faccia piuttosto quadrata che lunga, il naso é alquanto rilevato in maniera, che nella parte superiore tiene dell' aquilino, e nella punta pende anzi che no verso la bocca, la quale inchina al piccolo; le guancie sono risentite nella parte dell' osso: le palpebre superiori degli occhi sporgono alcun poco; in generale gli occhi splendono arditi, e non dolci, e si possono dire rigorosamente risoluti; rinserrato e il mento, e le tempie, e la fronte ritengono d'una sagoma quadrata. Dai particolari di questo secondo ritratto apparisce, che egli non ha la minima similitudine co'i ritratti di Rafaello, e specialmente con quello sopra descritto della scuola d'Atene, tal che é mestieri dedurre, o che questo non rappresenti il divino pittore o che falsi siano gli altri, contro l'analogia delle cose, contro l'antichissima tradizione, contro la testimonianza di gravi scrittori, e contro l'unanimo consentimento di tutti gli intelligenti, e gli artisti di quasi tre secoli, la quale conseguenza par troppo avvanzata ed ardita.

erhellet, dafs die Form der Stirn und des ganzen Gesichts in dem einem nicht viereckigter, die Backenknochen nicht hervorragender, die Nase nicht überhängender als in dem andern sind. Die Formen des Rafael in dem Vaticane sind etwas grandioser, wie es der Umstand in einem ansehnlichen Gemälde einen Platz einzunehmen schon mit sich bringt. — Rafael erscheint daselbst jünger, — und auch die Behandlung des Altovitischen Gemäldes beweiset, dafs es später gemalt ist. Die Wangen sind in dem ersten etwas voller, die Augen mehr geöffnet, die Stellung mehr rückwärts gebeugt. Die Nase ist in beyden genau dieselbe und hängt in dem Altovitischen nicht im geringsten über. Die Gesichtsfarbe ist nicht hell, sondern bräunlich, wie in jenem; die Augen nicht lebhaft blau; hell, aber von einer unbestimmten Farbe. Der Unterschied, den man in der Farbe der Augen bemerken will, könnte einigen Zweifel erregen; es dürfte jedoch hinlänglich seyn, zu erwähnen, dafs, sich von dem Kopfe in dem gröfsern Gemälde nicht eine so genaue Rechenschaft der Farbe der Augen erwarten läfst, — um so weniger als die Farben im Fresco gleich beym Auftrocknen ändern. Was das Haar betrifft, so ist nichts der Veränderung des Tons durch Licht und Schatten so sehr unterworfen; es ist in dem Altovitischen Gemälde blond, aber nicht goldfarb, in den Schatten dunkel und nur in den glänzenden Lichtern hell, in dem Bildnifse in dem Vaticane aber vollkommen im Schatten. Die in dem Titelkupfer zu Misserini's Werke ergänzte Lichtseite ist in dem Originale durch den Kopf des P. Perugino bedeckt. Dafs Rafael dem Bindo sein Bild gegeben, ist um so weniger unwahrscheinlich, da er schon früher das Gemälde der heiligen Anna mit der Madonna für ihn gemalt hatte, welches Vasari vor allen andern rühmt *). Es könnte auffallen, dafs sich das Bildnifs Rafaels, und nicht das des Bindo in dem Hause Altoviti befand; aber das Gemälde selbst redet, und gibt den augenscheinlichsten Beweis, dafs die Worte Vasari's nur durch eine gezerrte Auslegung auf dieses Gemälde anzuwenden sind.

Der Sigr. Missirini behauptet, dafs die Züge dieses Bildes mit einem in Lebensgröfse gemalten Porträte und einer bärtigen Büste von Benvenuto Cellini, die den Bindo in dem Alter von sechzig bis siebenzig Jahren vorstellen, vollkommen übereinstimmen. Andere aber, die ebenfalls diese Büste kennen, bezeugen das Gegentheil. Ein Beweis, wie schwankend dergleichen Urtheile seyn können, wenn sie nicht auf einer vorurtheilfreyen Vergleichung der Gegenstände selbst beruhen **).

---

*) Vasari. Milano 1819 t. VIII. p. 79.

»Und zeigte in dem Bilde der Madonna alles, was man in der Miene einer Jungfrau schönes sehen kann, wenn sie in den Augen Bescheidenheit, in der Stirn Ehre — in der Nase Grazie, und in dem Munde Tugend vereinigt«.

Mostrò nel dipignere la nostra donna tutto quel che di bellezza si puo fare nell' aria di una vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia, e nella bocca virtu«.

**) Es wäre interessant, diese Büste und das gemalte Porträt, (beyde in dem Hause Altoviti in Rom) mit einem Bildnisse zu vergleichen, welches das Museum in Paris besitzt. Es stellt einen schönen Jüngling vor, der den Kopf auf die rechte Hand stützt, und läfst sich füglich auf den Bindo Altoviti anwenden.

Zu gleicher Zeit gibt uns der gelehrte Avvocato Fea *) eine sichere Nachricht über den Bindo Altoviti, aus welcher erhellet, dafs er im Jahre 1514 so eben majorenn, geworden war, also wohl im Vergleiche mit dessen hohem Alter, da Vasari schrieb von ihm gesagt werden konnte, „da er jung war," keineswegs aber von Rafael, der schon mit seinem sieben und dreyfsigsten Jahre starb. Hieraus und aus der Bemerkung, dafs das erwähnte Bild nicht vor dem Jahre 1516 — 1517 gemalt seyn kann, (in welchen Jahren Bindo Altoviti zwey bis drey und zwanzig Jahre alt war) folgt, dafs das Altovitische Bildnifs in Münehen, nicht das von Vasari beschriebene Gemälde seyn kann; und dafs es entweder einen Jüngling von zwey bis drey und zwanzig Jahren vorstellen müfste, oder den Bindo Altoviti nicht vorstellen kann; aber das Bild ist nicht so jugendlich, als der Sigr. Missirini behauptet, und die auffallende Aehnlichkeit desselben mit dem Gemälde der Philosophie, läfst keinen Zweifel übrig, dafs es Rafael vorstelle.

Denen in obigen Verzeichnisse enthaltenen Bildnissen kann man noch folgende hinzufügen, die jedoch keine besondere Aufmerksamkeit zu verdienen sehinen, oder nur in unbestimmten Nachriehten erwähnt werden.

In Salzdahlen sah man ein Bildnifs Rafael's in jungen Jahren; an einen Tisch gelehnt, und mit einem Buche vor sieh *). Dieses Gemälde ist in dem Catalogus der Gallerie von Salzdahlen als ein eigenhändiges Bildnifs Rafaels, erwähnt; es ist jedoch ungewifs, ob es original ist, ob es ihn selbst vorstellt, und wo es sich jetzt befindet. In Genua soll sich ein kleines Bildnifs Rafael's im Pallaste Gentili befinden. In der Brabeckschen Gemäldesammlung zu Söder, eins auf chinesischem Papiere; eins in der Kapelle Ancaiani in Spoleto. Volkmann will in dem Pallaste Altieri in Rom eins gesehen haben, und Ramdohr ein anderes mit der Jahrzahl 1518 im Pallaste Barberini. Auch soll sich in Koppenhagen ein sehr schönes Bildnifs Rafaels befinden, und es müssen noch andere dergleichen versteckt seyn, wenn anders die von dem Abate Comolli publicirte anonyme Biographie ächt ist, (welches zu bezweifeln wir keinen hinlänglichen Grund haben), denn es heifst daselbst bey Erwähnung des sogenannten Altovitischen Gemäldes: „er machte noch mehrere Male sein Bildnifs." Ein Kupferstich von Demarteau, nach einer Zeichnung von Monciau, — aus dem Gemälde der Philosophie — wo sich auch der Herzog Friedrich II. von Mantua, in der Gruppe des Archimedes befindet, stellt einen Herzog von Modena vor. Beyde Herzöge waren eben dazumal in Rom, und ihrer Schönheit wegen berühmt. Der Kopf des letzten, der sich in dem Gemälde, ganz unabhängig von der Handlung als ein Bildnifs ankündigt, ward ehemals von vielen für Rafael gehalten.

Andere unter dem Namen Rafael bekannte Bildnisse sind von ihm gemalt, aber ohne ihn selbst vorzustellen, so wie der Jüngling in Paris, der sich auf den rechten Arm stützt, (wahrscheinlich das von Vasari erwähnte Bild des Bindo Altoviti,) bey

*) Notizie intorno a Rafaello d'Urbino. Roma 1822.

**) Vid. Fuefsli allgemeines Künstlerlexicon pag. 65.

welchem die zweydeutige Unterschrift: „*Portrait de Rafael*“ heifsen sollte: „*Portrait peint par Rafael.*“ Der sogenannte „*Rafael et son maitre d'armes,*“ hat nichts mit ihm gemein. Die von Marc Anton gestochene ganze Figur, welche Malvasia als eine Carrikatur Rafael's angibt, scheint den heiligen Lucas vorstellen zu sollen, und gleicht Rafael nicht im geringsten. Ein Kupferstich von Hollar „*Portrait de Rafael*“ und ein anderer von Bonasone stellen den Marc Anton vor, so wie ihn Rafael in dem Heliodor, als einen der Sesselträger des Papstes eingeführt hat. Die von Hugo da Carpi unter dem Namen: „*Rafael et sa maitresse*“ in Holz geschnittene Skizze kann vielleicht von ihm herrühren, hat aber mit ihm selbst nicht die geringste Aehnlichkeit. Der Kupferstich von Fariat nach einer Zeichnung von Carl Maratti; der von Matham; M. Pool. u. a. m. verdienen keiner Erwähnung, und alle unter dem Namen Rafael bekannten bärtigen Köpfe stellen nicht ihn vor.

Die Wiedergeburt der schönen Künste,

von

Cimabue bis auf Rafael.

Da nach der Völkerwanderung und den Jahrhunderten der Barbarey, Italien sich von der Anarchie und Zerstörung erholte, das Licht der Cultur aufs neue erschien, die Wissenschaften wieder aufblüheten, und die Begierde nach etwas Höherem als nach der Befriedigung wilder Leidenschaften, oder der Bedürfnisse des Lebens sich lebhafter äufserte, — traten auch die schönen Künste wieder aus der Finsternifs hervor. Das Bestreben, durch ihren wohlthätigen Einflufs den Menschen menschlicher zu machen, gab ihnen eine Würde; die Religion verherrlichte sie; — sie wurden eine Angelegenheit des Staates, und bahnten den Künstlern einen Weg, Ruhm, Ehre und Vermögen zu erwerben. Die schönsten Geister des Jahrhunderts widmeten sich ihnen, und eine Menge grofser Männer erschien zu gleicher Zeit in einem und demselben Fache, — als wenn es ein Eigensinn der Natur wäre, oft mit einmal, in vielen sonst seltnen Talenten, Kräfte zu äufsern, die sie in andern Epochen der Welt versagt zu haben scheint.

So entstehen plötzlich, wie die Saat des Cadmus, tapfere Soldaten und grofse Feldherren, deren kriegerische Talente während eines langen Friedens schliefen, wenn die Vertheidigung des Vaterlandes ruft. Nothwendigkeit, Gelegenheit und Leidenschaft entwickeln die Fähigkeiten, und wenn alles zusammentrifft, um das Streben nach einem grofsen Ziele auf den höchsten Grad zu spannen, erreichen sie den Gipfel, auf welchem es scheint, als ob der Mensch alles könne, was er will, weil er alles will, was er kann.

Wie schon in Griechenland, wo so viele Triebfedern in einander griffen, um alle Arten von Kunstfähigkeiten zu entwickeln, so war auch in Italien die Religion das wirksamste Mittel, durch welches sie sich zu einer Höhe schwangen, die sie nicht erreichen, wenn sie nur als ein Gegenstand des Luxus, der Eitelkeit der Reichen zum Spielwerke dienen, und dem Geschmacke des Augenblickes fröhnen.

Die Bauart der Tempel und der Gebrauch, das Gebet bey dem Lesen der Messe und dem Vorzeigen des Allerheiligsten vor dem Altare zu verrichten, waren eine Veranlassung, dem Volke die Gegenstände der Verehrung und der Anbetung in Altargemälden vor Augen zu stellen, und machten die Malerey nothwendig. Eine tiefer liegende Ursache aber öffnete ihr ein Feld, in welchem auch die gröfsten Gaben nicht hinlänglich sind, um das Ziel zu erreichen.

Nicht blofs ein Bild der Gottheit und des Erlösers am Kreuze, sondern das ganze Leben Christi und seine Verhältnisse zu der Mutter Gottes, zu den Aposteln und Jüngern waren die Vorstellungen, welche der Geist der Zeit verlangte, und für welche sich die Malerey weit besser eignet als die Plastik. Der Ausdruck jener Anstrengungen, wodurch die höchste Schönheit nach dem Geiste des Christenthumes hervortritt, die Ergebung in den Willen Gottes, der innere Kampf der Seele mit den Aufgaben des irdischen Lebens, die Ruhe, die Entzückung, selbst bey den äufsersten Qualen; — diese Gefühle, welche den Griechen fremd waren, konnte keine Statue, kein Basrelief so gut darstellen, als ein Gemälde.

Bey so grofsen Auffoderungen erreichte diese viel umfassende Kunst eine Höhe, auf welcher sie vielleicht sogar die Griechen übertraf, *) der Geschmack aber war von dem dieses geistreichen Volkes, welches vor allem der Schönheit huldigte, sehr wesentlich verschieden. **) Der christliche Glaube, der im Leiden den schönsten Trost verleihet, hatte ihm eine andere Richtung gegeben. Ernsthaft, traurig und in sich gekehrt, war noch seit der Völkerwanderung die Stimmung der erschreckten Gemüther. Wenn Phidias und Praxiteles ihre Götter und Helden nur in der Blüthe ewiger Jugend, Kraft und Schönheit darstellten, so unterlag hier der Sohn Gottes dem Uebermafse der Leiden am Kreuze, auch die Martyrer, denen die Engel des Himmels im Tode die Krone und die Palme reichen, waren Bilder, die der Glaube und die Hoffnung heiligten; die Empfindungen, die sie erregten, Furcht, Reue, Wehmuth und Mitleid, — die Freude nur selten.

Griechische Maler, die von ihren Vorältern kaum die Geschicklichkeit geerbt hatten, ihren Bildern das Ansehen einer menschlichen Gestalt zu geben, malten mit blassen Farben armselige Figuren. Sie suchten die Schönheit in Vergoldungen, gestirnten, lazurblauen Gründen, und hatten vergessen, so wie Zeuxis und Apelles den Grazien zu opfern. Anstatt so wie jene die Gedanken und Gefühle zu malen, liefs man sie auf papiernen Streifen aus dem Munde in's Ohr, oder auf goldnen Strahlen in's Herz gehen; man kannte nur harte Conture und steife Figuren, bis Cimabue***) versuchte, durch seine Gemälde auch das Auge zu vergnügen, und ihnen Eingang in das Herz zu verschaffen.

---

*) Wir haben nicht Ursache zu glauben, dafs Parrhasius, Zeuxis oder Appelles, eben so schöpferische Genies gewesen seyen als Phidias, der zu seinen Vorstellungen, nicht die Kenntnisse der Beleuchtung, Farbe, Perspective und Optik, — nicht eben die Mannigfaltigkeit in dem Ausdrucke der Leidenschaften bedurfte, welche der Malerey unentbehrlich sind, um den Menschen in seinen verschiedenen Verhältnissen darzustellen.

**) Dieser Unterschied ist sehr auffallend, bey einer Vergleichung der Iliade und der Odysee mit der divina Comedia des gröfsten unter den Dichtern Italiens, Dante's, welcher ohne Zweifel eben so sehr als ein Beyspiel des Geschmackes seines Zeitalters angesehen werden kann, als er auf denselben wirkte.

***) Geboren 1240, † 1300.

Die ersten bedeutenden Schritte in den Künsten erfodern so grofse Anstrengungen, einen solchen Aufwand von Kräften des Geistes, dafs diejenigen Wohlthäter des menschlichen Geschlechtes, die sich fähig fühlen, eine neue Bahn zu brechen, auf einer Stufe stehen zu bleiben pflegen, von welcher es ihren Nachfolgern oft leicht wird, sich mit völliger Freyheit des Geistes emporzuschwingen und ihre Vorgänger zu verdunkeln. Daedalus machte sich unsterblich, indem er erfand, — dafs die Glieder einer Bildsäule von dem Rumpfe getrennt seyn können! So unbehülflich blieb die Plastik lange in Egypten, bis das Genie der Griechen zeigte, dafs ein Marmorblock im Stande ist, nicht blofs die menschliche Gestalt in ihren mannigfaltigen Bewegungen nachzuahmen, sondern auch den Charakter und die Leidenschaften darzustellen.

Cimabue war noch nicht so glücklich, seinen Gemälden den ästhetischen Werth zu geben, durch welchen man auf den eigenthümlichen Charakter des Künstlers schliefst, in seiner Schule aber bildete sich einer von den seltenen Geistern, die wie von dem Funken des Prometheus erweckt, eine neue Epoche beginnen.

Giotto, *) den man mit Recht den Schüler der Natur nannte, stand auf mit jener selbstständigen Kraft, welche alles, was vorher geschehen ist, als rohen Stoff betrachtet, in sich selbst schöpft und sich auf eine neue Weise ausspricht. Begabt mit dem Auffassungsvermögen, welchem grofse Talente auch einen grofsen Reichthum von Ideen zu verdanken pflegen, versuchte er zuerst, die Menschen, die er malte, von der Fläche zu lösen, sie in ihren gegenseitigen Verhältnissen handelnd einzuführen, und die Bewegungen des Körpers und der Seele abzubilden.

So eröffnete Giotto der Malerey ihre grofse Laufbahn. — Die Natur schien sich in ihm erschöpft zu haben; die Kunst ruhete ein Jahrhundert. Niemand hatte ihn übertroffen oder erreicht, als unter mehreren plastischen Künstlern, vorzüglich Ghiberti **) und Donatello ***), sich in eben dem Sinne, durch eine geistvolle Zusammenstellung der Figuren, in erhobenen Arbeiten, auch um die Malerey verdient machten, und es einem Klosterbruder — wie sich deren viele der Kunst befleifsigten, — gelang, sie in einem gefälligern Gewande zu zeigen.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole ****) verband in seinen wahrhaft religiösen Vorstellungen, mit einem grofsen Reichthume von Ideen tiefe Kenntnisse, eine bis dahin noch ungewohnte Grazie in den Bewegungen, Herzlichkeit im Ausdrucke, Wahrheit und Reitz in der Färbung.

Der Papst Nicolaus der Fünfte, welcher den Grund zu dem Plane legte, alles, was grofs, edel und schön ist, in dem Vaticane zu vereinigen, berief ihn nach Rom, um die päpstliche Capelle auszumalen. Auf dem Altargemälde stellte er eine

---

*) Geboren 1276, † 1336.

**) Lorenzo Ghiberti geboren 1378, † 1455.

***) Donato geboren 1383, † 1466.

****) Geboren 1387, † 1455 in Fiesole, einer uralten Stadt ganz nahe bey Florenz.

Kreuzabnehmung vor, und auf den Seitenwänden zehn Geschichten aus dem Leben des heiligen Laurentius, denen wenig abgeht, um zu dem Schönsten zu gehören, was die Malerey erst lange nach ihm hervorbrachte; — ein unsterbliches Werk, welches ihm ein Recht zu dem Ruhme gibt, nach dem er nicht strebte. Der Papst trug ihm die Stelle des eben verstorbenen Erzbischofes in Florenz an. Der fromme und bescheidene Mönch aber antwortete: er fühle sich nicht geschickt zu regieren; es freue ihn mehr, sich durch die Kunst Gott gefällig zu machen, und lieber mit wenigem zufrieden zu seyn, als viel zu haben; in seinem Kloster aber kenne er einen mildthätigen, gelehrten und gottesfürchtigen Bruder, *) für welchen diese Würde sich besser schicke.

So adelte dieser fromme Mönch in dem stillen Leben seines Klosters, wohin er wieder zurückkehrte, durch seine Gesinnungen sowohl als durch seine Talente die Kunst, und trug dazu bey, denen, die sich ihr widmeten, den Weg zur Ehre und zu den Reichthümern zu bahnen, die ihn nicht reitzten. Er war zu seiner Zeit in ganz Italien berühmt; unter den grofsen Künstlern aber, die ihre Vorgänger übertroffen, und sich um die Nachwelt verdient gemacht haben, ist keiner so bald vergessen worden, und so lange in Vergessenheit geblieben. **)

Noch ehe Fra Giovanni Angelico den Gipfel seiner Höhe erreicht hatte, trat einer der ernstesten und kräftigsten Künstler hervor. —

Masaccio ***) gab in seinem kurzen Lebenslaufe der Malerey mehr Wahrheit, Stärke und Täusehung. ****) Kein Künstler hat ihn in der Charakteristik der menschlichen Physiognomie übertroffen, oder nur erreicht. Die Kunst verdankt ihm sicherere Regeln für die Linien-Perspective, und erlitt durch seinen frühen Tod einen empfindlichen Verlust. Er starb im sechs und zwanzigsten Jahre.

---

*) Fra Antonino dell' ordine dei predicatori. Nicolaus V. ernannte ihn wirklich zum Erzbischof von Florenz, und später sprach ihn Adrian VI. heilig.

**) Die Capelle Nicolaus V. ist 30 Palm, 20 — 21 Fufs lang und 18 Palm, 12 — 13 Fufs breit. Das Altarblatt existirt nicht mehr. Die Geschichte des heiligen Laurentius ist auf den Seitenwänden in zwölf Abtheilungen vorgestellt, welche vollkommen wohl erhalten sind, und vielleicht mehr als alle anderen Gemälde aus dieser Zeit bekannt gemacht zu werden verdienten. Nachdem Julius II. und Leo X. die Sixtinische Capelle durch Michael Angelo hatten ausmalen lassen, war diese so in Vergessenheit gerathen, dafs man gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts durch ein Fenster steigen mufste, um die Gemälde zu sehen.

Der Hofrath Hirt in Berlin war der erste deutsche Kenner, welcher dieses merkwürdige Monument aus dem fünfzehnten Jahrhunderte, gegen das Ende des achtzehnten sah, und es den Freunden der Kunst bekannt machte.

***) Tomaso Guidi, genannt Masaccio, geboren zu S. Giovanni in Vald'arno 1417, † 1443. Einige setzen seine Geburt in das Jahr 1402.

****) Die Kunst, durch Wahrheit, Stärke der Farbe, Luft-Perspective und Effect von Licht und Schatten (Chiaro-oscuro) jene Täuschung hervorzubringen, welche man Illusion zu nennen pflegt, war vielleicht schon vor Masaccio, vielleicht erst nach

Dieser grofse Künstler könnte eben sowohl ein Lehrer als ein Schüler seines Zeitgenossen, Fra Giovanni Angelico da Fiesole gewesen seyn, der lange vor ihm geboren war, und ihn zwölf ganze Jahre überlebte, in welchen er seine vorzüglichsten Werke hervorgebracht hat. Erst nach Masaccio's Tode malte Fra Angelico die Capelle des Papstes Nicolaus V., *) welche man als einen Weiser der Höhe ansehen kann, auf die sich die Malerey bis dahin erhoben hatte; diese Unternehmung ist es, wo er sie in Hinsicht des Effekts, und des Reitzes der Farbe vervollkommnete, sich dem Masaccio in der Charakteristik sehr näherte, und — vielleicht zuerst in einem solchen Werke, — die Regeln der Perspektive anwendete, welche er dem Masaccio verdankte. Giotto war darin noch zu keiner Gewifsheit gekommen.

Um diese Zeit belebte Giovanni Bellini, **) die menschliche Gestalt auch durch eine wärmere, lebendigere Färbung, und gründete die venezianische Schule.

Auch die vielen, grofsen, deutschen und flamändischen Maler, welche damals blüheten, bildeten eine eigene, eben so verehrungswürdige Schule, deren Einflufs in Italien mächtig wirkte. ***) Durch sie wurde die Oelmalerey zuerts in Venedig, und darauf in ganz Italien eingeführt und geübt. ****)

---

seinem Tode, durch Fra Angelico da Fiesole vervollkommnet. Masaccio hingegen deutete mehr als alle seine Vorgänger, den wesentlichen Unterschied eines Grundrifses, und eines Aufrifses, durch die richtige Beobachtung der Linien-Perspektive an. Hierdurch, und durch die hohe Individualität der Charaktere gab er seinen Gemälden eine Täuschung, welche sie nicht ohne die Anwendung sicherer Regeln der Linien-Perspektive erreichen kann. Paolo Ucello, der sich fast ausschliefslich mit diesem Kunstzweige beschäftigte, hatte ihm den Weg gebahnt.

*) Nicolaus V. bestieg den päpstlichen Stuhl im Jahre 1447, und starb in eben dem Jahre als Fra Angelico da Fiesole 1455.

**) Giovanni Bellini geboren 1425, † 1515. Ein Schüler des Jacob Bellini, welcher bey Fra Angelico Fiesole studiert hatte. Antonelli von Messina, ein Schüler des Johann von Eyck soll ihm das Geheimnifs der Oelmalerey zuerst mitgetheilt haben.

***) Nicolaus V. sagte, da er die päpstliche Capelle ausmalen lassen wollte: »Man müsse zu dieser Unternehmung einen Deutschen kommen lassen,« als man ihm dem Fra Giovanni Angelico da Fiesole vorschlug. Masaccio, der sich in der Kirche S. Clemento gezeigt hatte, war gestorben.

****) Im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts. Diese Erfindung hatte auch in ästhetischer Hinsicht einen grofsen Einflufs auf die Fortschritte der Malerey, denn sie gab die Mittel an die Hand, sie in Ansehung des Effects und der Färbung zu vervollkommen. Man blieb noch lange der Art getreu, die Umrisse eben so in einem Carton auszustudieren und zu vollenden, ehe Hand an die Ausführung des Gemäldes gelegt wurde, wie es bey der Fresco-Malerey unentbehrlich ist; es finden sich in den Werken der damaligen Maler, bis nach der Zeit Rafael's wenige Abänderungen (*pentimenti*). Später erst, mifsbrauchte man die Leichtigkeit, welche die Oelmalerey in dieser Hinsicht gibt, so sehr, dafs die Gediegenheit der Idee, sowohl als die Reinheit der Ausführung darunter litt.

Jetzt suchte Leonardo da Vinci, *) einer der fähigsten Köpfe, die es jemals gab, alle Zweige der Kunst zu umfassen, und den Schein zur Wirklichkeit zu machen. — Deutlicher als es vor ihm geschehen war, sprach er aus, dafs die Malerey die Gegenstände nicht blofs andeuten, sondern wirklich darstellen, ihre Beschaffenheit zu erkennen geben, und nicht allein den Geist und das Herz beschäftigen, sondern auch das Auge befriedigen soll.

Er untersuchte die Wirkungen der verschiedenen Beleuchtungen; wie die Gegenstände im Sonnenlichte, unter freyem Himmel oder in einem eingeschlofsnen Raume erscheinen; spähete nach den Gesetzen der Natur, verfolgte sie bis in ihre geheime Werkstatt, und erfand durch die Theorie neue praktische Mittel.

Zu gleicher Zeit erreichte die venezianische Schule durch Tizian und Giorgione **) ihren Gipfel. Die deutsche zeigte sich in ihrem gröfsten Glanze in dem unsterblichen Albrecht Dürer. ***)

So hatte die Kunst sich schnell ihrem Ziele genähert, als der ungeheure Michael Angelo ****), gerüstet mit einem unbiegsamen Willen und unüberwindlicher

---

*) Leonardo, geboren in Vinci, einem Schlofse in Vald'arno bey Florenz 1444. Er starb in den Armen Franz des Ersten von Frankreich 1519. Leonardo war der natürliche Sohn des Besitzers des erwähnten Schlofses; er malte die berühmte Cena in Mailand gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, und war 1497 damit beschäftigt.

**) Tizian Vecellio geboren zu Cadore 1477, † 1576. Giorgio Barbarelli (Giorgione) geboren zu Castel Franco 1477, † 1511.

***) Geboren in Nürnberg im Jahre 1471, † 1528.

****) Michael Angelo Buonarotti, geboren zu Caprese in Toscana 1474, † in Rom 1562. Sein Leichnam ward in sein Vaterland gebracht, und in Florenz in der Kirche Santa Croce beygesetzt.

Man dürfte bey der obigen Erwähnung der Hauptlichter in der neuern Kunst, manchen von den grofsen Männern vermifsen, welche um diese Zeit in Italien lebten. Wir schränken uns auf die wenigen ein, die durch einen schöpferischen Geist die Gränzen der Kunst erweitert, einen neuen Weg gebahnt, und Epoche gemacht haben. Selbst Filippo Lippi (geboren 1409); Andrea Mantegna (geboren in Padua 1431, † 1521), welcher, der Natürlichkeit der Gestalt unbeschadet, das Studium der Antike begründete; Luca Signorelli (geboren in Cortona 1440, † 1511), den man den Fürsten der Maler nannte; Francesco Francia (Raibolini — geboren in Bologna 1450, † 1522) der ohne übertriebene Eitelkeit, sich für den besten Maler seiner Zeit hielt; Giov. Ant. Razzi, genannt Sodoma, (geboren 1480, † 1554) mit dessen Werken in der Farnesina in Rom, Rafael wetteiferte: Alle diese können nicht in Hinsicht der Eigenthümlichkeit, als Häupter bey dem Kunstgebäude angesehen, und in eingeschränktem Sinne zu den Sternen der ersten Gröfse gerechnet werden. — Pietro Vannucci (Perugino), geboren in Perugia 1446, † 1524 verdankte seinem Fleifse, seinen erworbenen Verdiensten, und seiner Schule, mehr als seiner Eigenthümlichkeit, den Namen eines der ersten Maler seiner Zeit, und seine Unsterblichkeit, der Ehre als der Lehrer Rafael's genannt zu werden. Er wufste von dem Gebrauch zu machen, was andere vor ihm entdeckt hatten, ohne sie in irgend

Kraft, wie ein Komet unter den Sternen erschien. Unermüdet in seinen Bemühungen lernte er das Gewebe der Muskeln und Sehnen, bis auf den Knochenbau kennen, und begründete die Kenntnifs des menschlichen Körpers für die Kunst. Schwierigkeiten zu überwinden war ihm ein Spiel; dem Widerstande sich zu widersetzen, seine Freude. Das Angenehme und Gefällige war ihm zu kleinlich, er strebte nur nach dem Erhabenen und Grofsen, — er liebte nur Riesengestalten.

Aber auch die Liebe, die Schönheit und die Grazien wollten ihre Rechte behaupten. — Ausgestattet mit allen den Gaben, mit welchen die gütige Natur nur ihre Lieblinge begünstigt, wurde Rafael geboren *). Sie schenkte ihn der Welt, um der Menschheit zu zeigen, auf welchen Gipfel der Gröfse und der Lieblichkeit der Geist sich zu erheben vermag, und auch die Vorsehung wollte, dafs alle Umstände zusammenwirken mufsten, um das aus ihm zu machen, was er war.

---

einem Theile der Kunst zu übertreffen, hatte weder die Kraft und Wahrheit des Masaccio, noch die Kenntnisse des Leonardo, noch das Genie des Michael Angelo, und stand sogar dem Fra Giovanni Angelico, der seinem Ende schon nahe war, da P. Perugino erst geboren wurde, in Hinsicht der Farbe, Rundung und Annehmlichkeit weit nach.

Fra Bartolomeo di S. Marco (geboren 1469, † 1517) übertraf zwar Rafael, als dieser nach Florenz kam, in Ansehung der Färbung und des Helldunkels (chiaro-oscuro), aber er verdankte diese Verdienste gröfstentheils dem Leonardo. Er erreichte auch eine Gröfse in der Gestalt, durch den Wetteifer mit Michael Angelo, aber es ist mehr durch diesen Wetteifer, Einsicht, Gefühl und Geschicklichkeit, als durch Schöpfungskraft, dafs er zu den Fortschritten der Kunst im Ganzen nur thätig mitwirkte. Benvenuto Tisio (Garofalo) geboren in Ferrara 1481, † 1559 würde ohne Rafael nicht geworden seyn, was er war. Eben das gilt von mehreren grofsen Künstlern jener Zeit, die früher oder später als Rafael geboren waren, und sich in seiner Schule oder nach seinen Werken bildeten.

*) In Urbino 28. März 1483, † in Rom den 6. April 1520.

Rafaello Sanzio d'Urbino.

Dal quadro originale già nel Palazzo Altoviti a Firenze, ora nella real Galleria a Monaco.

Rafaello Sanzio

Dipinto da se stesso nel quadro della filosofia (scuola d'Athene) nel Vaticano

Rafael Sanzio von Urbino.

Zweyte Abtheilung.

Rafael in Urbino; Perugia; Città di Castello; Siena.

Seine Geburt; Erziehung; Lehrjahre bey Pietro Vannucci (Perugino). Aufenthalt und Beschäftigungen in Perugia, Città di Castello, und Siena. Abreise nach Florenz.

Rafael in Florenz.

Seine Studien und Arbeiten daselbst. Reise nach Urbino. Aufenthalt in seiner Vaterstadt und in Perugia. Wiederkehr nach Florenz. Berufung nach Rom.

Rafael in Rom.

Das erste Zimmer im Vatican, Stanza della segnatura oder delle scienze. Sein Verhältnifs zu Michael Angelo Buonarotti. Gleichzeitige Arbeiten.

T a b e l l e

d e r

vorzüglichsten Gemälde Rafael's in chronologischer Ordnung.

1483. Rafael geboren in Urbino den 28. März.

Erster Versuch einer Madonna in Fresco auf der Mauer in dem ofe

1490.

Rafael in Perugia. Madonna mit dem Kinde, lesend; befindet sich in Perugia. Mel ere

Die Himmelfahrt Mariä; jetzt im Vatican. In dem Stande des Altars ey

1500. In Città di Castello. Altargemälde in S. Agostino. Crucifix in S. Domenico; bezeich. a. aet. XII.

Die Trauung Mariä in S. Francesco.

1501. In Siena. Die Cartons und die Gemälde in dem Dome und in der Bibliothek

1504. In Florenz. Die Trauung Mariä, bezeichnet an. 1504, bekannt unter dem Na en

Zwey Madonnen-Bilder für Taddeo Taddei; eins derselben in Flo z.

1505. In Urbino. Eine Madonna (für Lorenzo Nasi) mit dem Kinde, dem Johannes e en

Zwey kleine Madonnen für Guidobaldo, Herzog von Urbino. Chr us

Zwey heilige George; einer derselben in der Gallerie des Herzogs on

1506. In Perugia. Madonna für die Capelle Ansidei, jetzt in England. Christus in er

ehemals im Pallaste Colonna in Rom, jetzt in Neapel. In dem St de

Christus in dem Schoofse der Madonna, bey dem Grafen Reehber in

1507. In Florenz. Der Carton zu der Grablegung Christi. Eine heil. Familie für Canigi i,

In Perugia. Das Gemälde der Grablegung Christi. Im Pallaste Borghese in R n.

In Florenz. Das Altargemälde für die Familie de' Dei. Mehrere Madonnabi er

1508. In Rom. Madonna mit dem Kinde, genannt la Giardiniera.

Stanza della Segnatura oder delle Scienze.

1509. Das Gemälde der Theologie (la Disputa).

Das Gemälde der Philosophie (scuola d'Athene).

1510. Die Poësie (il parnaso). Galatea

1511. Die Rechtsgelehrsamkeit.

Der Prophet Isaias.

1512. Stanza di Heliodor.

Elio-doro. Das Wunder zu Bolsena. Die Si-byllen

1513. Attila. alla Pac

1514. Die Befreyung des heiligen Petrus.

1515. Stanza di Torre Borgia. Die Krönung Karl des Grofsen. Die Logen im Vatican. Die Cartons zu den Teppichen.

1516. Der Eidschwur Leo III.

Die Schlacht bey Ostia.

1517. Die Feuersbrunst. Die Fab der Psy e

1518. Sala di Costantino. Die Apostel im Vatican. Der Carton zu der Schlacht und die Entwürfe zu den übrigen Gemälden. in der Farnesin Die Cap e Chigi, m

1519. Justitia. den Statu

Comitas. Jonas un Elias.

1520. † den 6. April.

1483.

väterlichen Hauses; in Urbino.

1490.

eiten unter der Aufsicht seines Lehrers Pietro Vannucci (Perugino.)
ne Gemälde; die Verkündigung; die Anbetung der heiligen drey Könige; die Darstellung.
donna mit dem Kinde, bezeichnet an. aet. XVII. 1500.

1501.

1504.

Sposalizio. Jetzt in der Brera in Mailand.

el reicht. In der Tribune in Florenz. 1505.
dem Oelberge; unbekannt, wo es sich befindet.
chtenberg in München. Rafael's eignes Bildnifs; im Pallaste Albani in Urbino.
rie in Fresco. Madonna mit dem bekleideten Jesuskinde, 1506.
Altars: Christus auf dem Oelberge, und die Kreutztragung, in England,
inchen.
der königlichen Gallerie in München.

s. w. in Italien, England, Spanien, Deutschland, Frankreich.

1508.

e heilige Familie; unvollendet. 1509.

e Heimsuchung; in Spanien. 1510.
Der Violinspieler; in Rom.
e Perle; in Spanien.
Der Cardinal Bibiena; in Florenz. 1511.
adonna della Sedia; in Florenz,
donna di Loretto.
Der Papst Julius II.; in Florenz. 1512.
donna di Foligno; im Vatican. Die sogenannte Fornarina; in Florenz.
e heilige Cecilia; in Bologna.
donna del Pesce; in Spanien. 1513.
ilige Familie für Leonello; in Neapel.
donna della Palma; in Spanien.
e Vision des Ezechiel; in Florenz. 1514.
tività für die Grafen Canossa.
donna dell impannata; in Florenz. Bindo Altoviti, wahrscheinlich in Paris.
Leo X. Jul. Med. u. de Rossi; in Florenz. 1515.
Spasimo für Palermo; in Spanien. Beatrice d'Este.
e Himmelskönigin für Piacenza. Bildnifs eines Unbekannten; in Paris.
r Erzengel Michael; in Paris. Carondelet; in England. 1516.
s Silentium; in Paris. Ingherami; in Paris.
Vierge aux Candelabres. Castiglione; in Paris,
Der Herzog von Urbino. 1517.
donna, die den Christus wäscht, in England. Tebaldeo.
Die Fornarina; in England.
e heilige Familie Franz I.; in Paris. Johanna von Arragonien; in Paris. 1518.
e heilige Margaretha; in Paris. Rafael; in München.
Giuliano und Lorenzo von Med.
annes der Täufer; in Florenz. Die Fornarina; in Rom. 1519.
annes der Täufer; in Paris. Baldo und Bartoli; in Rom.
e Transfiguration; im Vatican.

1520.

1483.	Rafael geboren in Urbino den 28. März.					
		Erster Versuch einer Madonna in Fresco auf der Mauer in dem Hofe				
1490.						
	Rafael in Perugia.	Madonna mit dem Kinde, lesend; befindet sich in Perugia. Mehrere				
		Die Himmelfahrt Mariä; jetzt im Vatican. In dem Stande des Altars drey				
1500.	In Città di Castello.	Altargemälde in S. Agostino. Crucifix in S. Domenico; bezeich. a. aet. XVII				
		Die Trauung Mariä in S. Francesco.				
1501.						
	In Siena.	Die Cartons und die Gemälde in dem Dome und in der Bibliothek.				
1504.						
	In Florenz.	Die Trauung Mariä, bezeichnet an. 1504, bekannt unter dem Namen				
		Zwey Madonnen-Bilder für Taddeo Taddei; eins derselben in Florenz				
1505.		Eine Madonna (für Lorenzo Nasi) mit dem Kinde, dem Johannes einen				
	In Urbino.	Zwey kleine Madonnen für Guidobaldo, Herzog von Urbino. Christus				
		Zwey heilige George; einer derselben in der Gallerie des Herzogs von				
1506.	In Perugia.	Madonna für die Capelle Ansidei, jetzt in England. Christus in der				
		ehemals im Pallaste Colonna in Rom, jetzt in Neapel. In dem Stande				
		Christus in dem Schoofse der Madonna, bey dem Grafen Reehberg in				
1507.	In Florenz.	Der Carton zu der Grablegung Christi. Eine heil. Familie für Canigiani				
	In Perugia.	Das Gemälde der Grablegung Christi. Im Pallaste Borghese in Rom				
	In Florenz.	Das Altargemälde für die Familie de' Dei. Mehrere Madonnabilder				
1508.		Madonna mit dem Kinde, genannt la Giardiniera.				
	In Rom.	Stanza della Segnatura oder delle Scienze.	Das Gemälde der Theologie (la Disputa).			
1509.			Das Gemälde der Philosophie (scuola d'Athene).			
1510.			Die Poësie (il parnaso).			Galatea.
1511.			Die Reehtsgelehrsamkeit.			
				Der Prophet Isaias.		
1512.		Stanza di Eliodoro.	Heliodor.			Die Sibyllen alla Pace.
1513.			Das Wunder zu Bolsena. Attila.			
1514.			Die Befreyung des heiligen Petrus.			
1515.		Stanza di Torre Borgia.	Die Krönung Karl des Grofsen.	Die Logen im Vatican.	Die Cartons zu den Teppichen.	
1516.			Der Eidsehwur Leo III.			
			Die Sehlacht bey Ostia.			
1517.			Die Feuersbrunst.			Die Fabel der Psyche in der Farnesina.
1518.		Sala di Costantino.	Der Carton zu der Schlacht und die Entwürfe zu den übrigen Gemälden.	Die Apostel im Vatican.		Die Capelle Chigi, mit den Statuen Jonas und Elias.
1519.			Justitia.			
			Comitas.			
1520. † den 6. April.						

		1483.
es väterlichen Hauses; in Urbino.		
		1490.
rbeiten unter der Aufsicht seines Lehrers Pietro Vannucci (Perugino.)		
eine Gemälde; die Verkündigung; die Anbetung der heiligen drey Könige; die Darstellung.		
Iadonna mit dem Kinde, bezeichnet an. aet. XVII.		1500.
		1501.
		1504.
o Sposalizio. Jetzt in der Brera in Mailand.		
ogel reicht. In der Tribune in Florenz.		1505.
if dem Oelberge; unbekannt, wo es sich befindet.		
euchtenberg in München. Rafael's eignes Bildnifs; im Pallaste Albani in Urbino.		
loric in Fresco. Madonna mit dem bekleideten Jesuskinde,		1506.
es Altars: Christus auf dem Oelberge, und die Kreutztragung, in England,		
Iünchen.		
if der königlichen Gallerie in München.		
s. w. in Italien, England, Spanien, Deutschland, Frankreich.		
		1508.
ine heilige Familie; unvollendet.		1509.
ie Heimsuchung; in Spanien.		1510.
	Der Violinspieler; in Rom.	
ie Perle; in Spanien.		
	Der Cardinal Bibiena; in Florenz.	1511.
Iadonna della Sedia; in Florenz,		
Iadonna di Loretto.		
	Der Papst Julius II.; in Florenz.	1512.
Iadonna di Foligno; im Vatican.	Die sogenannte Fornarina; in Florenz.	
ie heilige Cecilia; in Bologna.		
Iadonna del Pesce; in Spanien.		1513.
eilige Familie für Leonello; in Neapel.		
Iadonna della Palma; in Spanien.		
ie Vision des Ezechiel; in Florenz.		1514.
atività für die Grafen Canossa.		
Iadonna dell impannata; in Florenz.	Bindo Altoviti, wahrscheinlich in Paris.	
	Leo X. Jul. Med. u. de Rossi; in Florenz.	1515.
o Spasimo für Palermo; in Spanien.	Beatrice d'Este.	
ie Himmelskönigiun für Piacenza.	Bildnifs eines Unbekannten; in Paris.	
er Erzengel Michael; in Paris.	Carondelet; in England.	1516.
as Silentium; in Paris.	Ingherami; in Paris.	
a Vierge aux Candelabres.	Castiglione; in Paris,	
	Der Herzog von Urbino.	1517.
Iadonna, die den Christus wäscht, in England.	Tebaldeo.	
	Die Fornarina; in England.	
ie heilige Familie Franz I.; in Paris.	Johanna von Arragonien; in Paris.	1518.
ie heilige Margaretha; in Paris.	Rafael; in München.	
	Giuliano und Lorenzo von Med.	
ohannes der Täufer; in Florenz.	Die Fornarina; in Rom.	1519.
ohannes der Täufer; in Paris.	Baldo und Bartoli; in Rom.	
ie Transfiguration; im Vatican.		
		1520.

1483.	Rafael geboren in Urbino den 28. März.				
	Erster Versuch einer Madonna in Fresco auf der Mauer in dem H[illegible]e				
1490.					
	Rafael in Perugia.	Madonna mit dem Kinde, lesend; befindet sich in Perugia. Mehre			
		Die Himmelfahrt Mariä; jetzt im Vatican. In dem Stande des Altars dr[illegible]			
1500.	In Città di Castello.	Altargemälde in S. Agostino. Crucifix in S. Domenico; bezeich. a. aet. XV[illegible].			
		Die Trauung Mariä in S. Francesco.			
1501.					
	In Siena.	Die Cartons und die Gemälde in dem Dome und in der Bibliothek.			
1504.					
	In Florenz.	Die Trauung Mariä, bezeichnet an. 1504, bekannt unter dem Nam[illegible]			
		Zwey Madonnen-Bilder für Taddeo Taddei; eins derselben in Flore[illegible].			
1505.		Eine Madonna (für Lorenzo Nasi) mit dem Kinde, dem Johannes ein[illegible]			
	In Urbino.	Zwey kleine Madonnen für Guidobaldo, Herzog von Urbino. Chris[illegible]			
		Zwey heilige George; einer derselben in der Gallerie des Herzogs v[illegible]			
1506.	In Perugia.	Madonna für die Capelle Ansidei, jetzt in England. Christus in d[illegible]			
		ehemals im Pallaste Colonna in Rom, jetzt in Neapel. In dem Stan[illegible]			
		Christus in dem Schoofse der Madonna, bey dem Grafen Rechberg [illegible]			
1507.	In Florenz.	Der Carton zu der Grablegung Christi. Eine heil. Familie für Canigian[illegible],			
	In Perugia.	Das Gemälde der Grablegung Christi. Im Pallaste Borghese in Ro[illegible].			
	In Florenz.	Das Altargemälde für die Familie de' Dei. Mehrere Madonnabild[illegible]			
1508.		Madonna mit dem Kinde, genannt la Giardiniera.			
	In Rom.	Stanza della Segnatura oder delle Scienze.	Das Gemälde der Theologie (la Disputa).		
1509.			Das Gemälde der Philosophie (scuola d'Athene).		
1510.			Die Poësie (il parnaso).		Galatea.
1511.			Die Rechtsgelehrsamkeit.		
				Der Prophet Isaias.	
1512.		Stanza di Eliodoro.	Heliodor.		Die Sibyllen alla Pace.
1513.			Das Wunder zu Bolsena. Attila.		
1514.			Die Befreyung des heiligen Petrus.	Die Logen im Vaticaan.	Die Cartons zu den Teppichen.
1515.		Stanza di Torre Borgia.	Die Krönung Karl des Grofsen.		
			Der Eidschwur Leo III.		
1516.			Die Schlacht bey Ostia.		
1517.			Die Feuersbrunst.		Die Fabel der Psyche in der Farnesina.
1518.		Sala di Costantino.	Der Carton zu der Schlacht und die Entwürfe zu den übrigen Gemälden.	Die Apostel im Vatican.	Die Capelle Chigi, mit den Statue[illegible]
1519.			Justitia.		Jonas und
			Comitas.		Elias.
1520.	† den 6. April.				

1483.

es väterlichen Hauses; in Urbino.

1490.

rbeiten unter der Aufsicht seines Lehrers Pietro Vannucci (Perugino.)
leine Gemälde; die Verkündigung; die Anbetung der heiligen drey Könige; die Darstellung.
Iadonna mit dem Kinde, bezeichnet an. aet. XVII. 1500.

1501.

1504.

o Sposalizio. Jetzt in der Brera in Mailand.

ogel reicht. In der Tribune in Florenz. 1505.
if dem Oelberge; unbekannt, wo es sich befindet.
euchtenberg in München. Rafael's eignes Bildnifs; im Pallaste Albani in Urbino.
lorie in Fresco. Madonna mit dem bekleideten Jesuskinde, 1506.
s Altars: Christus auf dem Oelberge, und die Kreutztragung, in England,
ünchen.
if der königlichen Gallerie in München.

s. w. in Italien, England, Spanien, Deutschland, Frankreich.

1508.

ne heilige Familie; unvollendet. 1509.

e Heimsuchung; in Spanien. 1510.
Der Violinspieler; in Rom.
e Perle; in Spanien.
Der Cardinal Bibiena; in Florenz. 1511.
adonna della Sedia; in Florenz,
adonna di Loretto.
Der Papst Julius II.; in Florenz. 1512.
adonna di Foligno; im Vatican. Die sogenannte Fornarina; in Florenz.
e heilige Ceeilia; in Bologna.
donna del Pesce; in Spanien. 1513.
ilige Familie für Leonello; in Neapel.
donna della Palma; in Spanien.
e Vision des Ezechiel; in Florenz. 1514.
tività für die Grafen Canossa.
donna dell impannata; in Florenz. Bindo Altoviti, wahrscheinlich in Paris.
Leo X. Jul. Med. u. de Rossi; in Florenz. 1515.
Spasimo für Palermo; in Spanien. Beatrice d'Este.
Himmelskönigiun für Piacenza. Bildnifs eines Unbekannten; in Paris.
Erzengel Michael; in Paris. Carondelet; in England. 1516.
Silentium; in Paris. Ingherami; in Paris.
Vierge aux Candelabres. Castiglione; in Paris,
Der Herzog von Urbino. 1517.
donna, die den Christus wäscht, in England. Tebaldeo.
Die Fornarina; in England.
heilige Familie Franz I.; in Paris. Johanna von Arragonien; in Paris. 1518.
heilige Margaretha; in Paris. Rafael; in München.
Giuliano und Lorenzo von Med.
annes der Täufer; in Florenz. Die Fornarina; in Rom. 1519.
annes der Täufer; in Paris. Baldo und Bartoli; in Rom.
Transfiguration; im Vatican.

1520.

1483. Rafael geboren in Urbino den 28. März.

Erster Versuch einer Madonna in Fresco auf der Mauer in dem Hof

1490.

Rafael in Perugia. Madonna mit dem Kinde, lesend; befindet sich in Perugia. Mehrer

Die Himmelfahrt Mariä; jetzt im Vatican. In dem Stande des Altars dre

1500. In Città di Castello. Altargemälde in S. Agostino. Crucifix in S. Domenico; bezeich. a. aet. XVI

Die Trauung Mariä in S. Francesco.

1501.

In Siena. Die Cartons und die Gemälde in dem Dome und in der Bibliothek.

1504.

In Florenz. Die Trauung Mariä, bezeichnet an. 1504, bekannt unter dem Name

Zwey Madonnen-Bilder für Taddeo Taddei; eins derselben in Floren

1505. Eine Madonna (für Lorenzo Nasi) mit dem Kinde, dem Johannes eine

In Urbino. Zwey kleine Madonnen für Guidobaldo, Herzog von Urbino. Christ

Zwey heilige George; einer derselben in der Gallerie des Herzogs vc

1506. In Perugia. Madonna für die Capelle Ansidei, jetzt in England. Christus in d

ehemals im Pallaste Colonna in Rom, jetzt in Neapel. In dem Stan

Christus in dem Schoofse der Madonna, bey dem Grafen Rechberg i

1507. In Florenz. Der Carton zu der Grablegung Christi. Eine heil. Familie für Canigian

In Perugia. Das Gemälde der Grablegung Christi. Im Pallaste Borghese in Ron

In Florenz. Das Altargemälde für die Familie de' Dei. Mehrere Madonnabild

1508. Madonna mit dem Kinde, genannt la Giardiniera.

In Rom.

Stanza della Segnatura oder delle Scienze.

1509. Das Gemälde der Theologie (la Disputa).

Das Gemälde der Philosophie (scuola d'Athene).

1510. Die Poësie (il parnaso). Galatea.

1511. Die Rechtsgelehrsamkeit.

Der Prophet Isaias.

1512. Stanza di Eliodoro. Heliodor.

Die Sibyllen alla Pace.

1513. Das Wunder zu Bolsena.

Attila.

1514. Die Befreyung des heiligen Petrus.

1515. Stanza di Torre Borgia. Die Krönung Karl des Grofsen. Die Logen im Vatican. Die Cartons zu den Teppichen.

Der Eidschwur

1516. Leo III.

Die Schlacht bey Ostia.

1517. Die Feuersbrunst. Die Fabe

Die Apostel im Vatican. der Psych

Sala di Costantino. in der

1518. Der Carton zu der Schlacht und die Entwürfe zu den übrigen Farnesina

Die Capel

Chigi, mi

1519. Gemälden. den Statu

Justitia. Jonas und

Comitas. Elias.

1520. † den 6. April.

1483.

s väterlichen Hauses; in Urbino.

1490.

beiten unter der Aufsicht seines Lehrers Pietro Vannucci (Perugino.)
eine Gemälde; die Verkündigung; die Anbetung der heiligen drey Könige; die Darstellung.
adonna mit dem Kinde, bezeichnet an. aet. XVII. 1500.

1501.

1504.

Sposalizio. Jetzt in der Brera in Mailand.

gel reicht. In der Tribune in Florenz. 1505.
f dem Oelberge; unbekannt, wo es sich befindet.
uchtenberg in München. Rafael's eignes Bildnifs; im Pallaste Albani in Urbino.
lorie in Fresco. Madonna mit dem bekleideten Jesuskinde, 1506.
s Altars: Christus auf dem Oelberge, und die Kreutztragung, in England,
ünchen.
f der königlichen Gallerie in München.

s. w. in Italien, England, Spanien, Deutschland, Frankreich.

1508.

ine heilige Familie; unvollendet. 1509.

ie Heimsuchung; in Spanien. 1510.
Der Violinspieler; in Rom.
ie Perle; in Spanien.
Der Cardinal Bibiena; in Florenz. 1511.
Madonna della Sedia; in Florenz,
Madonna di Loretto.
Der Papst Julius II.; in Florenz. 1512.
Madonna di Foligno; im Vatican. Die sogenannte Fornarina; in Florenz.
ie heilige Cecilia; in Bologna.
Madonna del Pesce; in Spanien. 1513.
eilige Familie für Leonello; in Neapel.
Madonna della Palma; in Spanien.
ie Vision des Ezechiel; in Florenz. 1514.
Natività für die Grafen Canossa.
Madonna dell impannata; in Florenz. Bindo Altoviti, wahrscheinlich in Paris.
Leo X. Jul. Med. u. de Rossi; in Florenz. 1515.
o Spasimo für Palermo; in Spanien. Beatrice d'Este.
ie Himmelskönigin für Piacenza. Bildnifs eines Unbekannten; in Paris.
er Erzengel Michael; in Paris. Carondelet; in England. 1516.
as Silentium; in Paris. Ingherami; in Paris.
a Vierge aux Candelabres. Castiglione; in Paris,
Der Herzog von Urbino. 1517.
Madonna, die den Christus wäscht, in England. Tebaldeo.
Die Fornarina; in England.
ie heilige Familie Franz I.; in Paris. Johanna von Arragonien; in Paris. 1518.
ie heilige Margaretha; in Paris. Rafael; in München.
Giuliano und Lorenzo von Med.
ohannes der Täufer; in Florenz. Die Fornarina; in Rom. 1519.
ohannes der Täufer; in Paris. Baldo und Bartoli; in Rom.
ie Transfiguration; im Vatican.

1520.

Rafael in Urbino — Perugià — Citta di Castello — Siena.

Als ein erstes Pfand der Liebe, wurde Rafael mit ungemeiner Aufmerksamkeit, unter den Augen eines vortrefflichen Vaters *) erzogen, der ein guter Maler, und zugleich ein Dichter war. Schon an der mütterlichen Brust schien er mit dem Gefühle für das Schöne und Gute, den Geschmack an der Kunst einzusaugen. Nichts theilte die Sorge der zärtlichen Aeltern. Weder die Begierde, sich gefälliger zu machen, noch die Furcht, sich zurückgesetzt zu sehen, beunruhigten die Tage des Kindes. Angst, Entbehrung, Eifersucht, und selbst der Wettstreitt in der Liebe, blieb dem holden Knaben fremd, — ihm wurden keine Geschwister geboren.

*) Man hat sich bemüht, die Abkunft Rafael's in einem weitläufigen Stammbaume bis in das vierte Glied zu verfolgen, um ihm viele in den Waffen, in den Wissenschaften, und in den Künsten geübte Vorältern zu geben. Andere dagegen hielten ihn für ein uneheliches Kind. Diese Angaben sind beyde falsch. Rafael besafs in einem hohen Grade den Adel der Seele, der oft in edeln Geschlechtern erblich ist, sowohl als jene Eigenschaften, die wir oft bey den Kindern der Liebe vorzüglich bemerken; aber er war nicht aufser der Ehe gezeugt. Sein Grofsvater Pietro de Sante (genannt Pieruzzuolo) hatte sich im Jahre 1450 in Urbino niedergelassen und eine Wursthandlung angelegt. Er hinterliefs einen einzigen Sohn, Giovanni Sanzio, geboren in Colbordolo bey Urbino, der sich der Malerey, den schönen Wissenschaften, und insbesondere auch der Dichtkunst widmete. Dieser verheirathete sich mit der Tochter eines reichen Kaufmannes, Magia Ciurla, lebte aber in eingeschränkten Umständen; er hatte das Seinige durch eine Feuersbrunst verloren.

Die Künste und Wissenschaften blüheten in Urbino schon unter dem Herzoge Federico Feltrio, der eine grofse Menge vortrefflicher Gemälde, antiker Statuen, und eine schöne Bibliothek gesammelt hatte; nicht weniger unter Guido Ubaldo, dem Sohne des Federico Feltrio. Giovanni Sanzio hatte hier den Zutritt, und schrieb ein Gedicht in sechzehn Gesängen, in welchem er sich zwar nicht dem Dante, Petrarch und Poliziano an die Seite setzt, aber einen zweyten Rang, würdig behauptet. Dieses Gedicht, welches in Manuscript in der vaticanischen Bibliothek aufbewahrt wird, ist zum Lobe des Federico Feltrio geschrieben, der als ein Held und eifriger Beschützer der Künste und Wissenschaften bekannt war. Balthasar Castiglioni zählt ihn zu den vorzüglichsten Männern Italiens, und rechnet ihm als das gröfste Verdienst an, einen Sohn gezeugt zu haben wie den Guido Ubaldo, welchem das Gedicht gewidmet ist. Die Verdienste des Giovanni Sanzio sind so sehr verkannt worden, dafs man sich hat einfallen lassen, ihn zu einem Töpfer, oder Fajance-Fabrikanten zu machen, und den kleinen Rafael zu dem Urheber der Vorstellungen, welche in der ersten Fajance-Fabrik (zu Faenza) nach seinen Zeichnungen oder Entwürfen, schlecht, mit blauer Farbe auf Schüsseln und Tellern gemalt

Wie ein Kind, wenn es anfängt zu lallen, die in ihm rege werdenden Ideen durch Ton und Worte auszudrücken lernt, so lernte Rafael schon von der Wiege an, und noch am Gängelbande sie mit der Kreide und dem Pinsel darzustellen. Die Werkzeuge der bildenden Kunst waren seine Puppen und sein Steckenpferd; die Form und die Farbe wurden ihm so früh geläufig als die Sprache der Zunge.

Weder Armuth oder Sorge, noch das Geräusch der grofsen Welt besuchte die Wohnung des genügsamen Vaters, der keinen andern Ehrgeitz kannte, als die Kunst und die Bildung seines Sohnes. Hier konnte von nichts kindischem die Rede seyn. Dante und Petrach waren die A B C Bücher des kleinen Rafael, ernste Gedanken die Spielzeuge seiner Seele. Reichlich begabt mit Kraft, Gefühl, und Willen keimten die Fähigkeiten auf, deren Entwickelung sich nichts widersetzte. Schon als Kind empfand er wie ein Jüngling, und lernte denken wie ein Mann.

So vereinigten sich die Umstände mit den Absichten der Natur, um hier eins ihrer Wunderwerke zur Reife zu bringen, deren vielleicht so viele schon als Embryonen untergehen.

Es ist rührend, den kleinen Rafael anbetend neben seinen Aeltern, vor dem Bilde der Mutter Gottes knieen zu sehen. Diese Vorstellung ist gleichsam eine Vorbedeutung für sein ganzes Leben. Religion und Tugend waren die ersten Regungen seines zarten Herzens, die Liebe zu der heiligen Jungfrau seine erste Leidenschaft. Dieser frommen Ergebung, dieser inbrünstigen Liebe zu der Madonna, welche so viele seiner Werke veranlafst hat, blieb er getreu bis an sein Ende. In der That kann

---

sind. Mehrere seiner Werke setzen uns in den Stand, ihn besser zu würdigen. Die vorzüglichsten sind: — zu S. Francesco in Urbino. — Die Capelle Tiranni in S. Domenico de Cagli. Eine Auferstehung Christi ist das beste in dieser Capelle. Rafael hat die Figur des auferstehenden Christus in einem der Teppiche wiederholt. — Insbesondere rühmt man seinen heiligen Sebastian zu Pietra Pertüsa. In diesem Gemälde ist ein Bogenschütze, welchen Rafael zu der Figur in dem *Sposalizio della Madonna* angewendet hat, die den Stab zerbricht. Auch die königlich preufsische Gallerie besitzt ein sehr schönes Gemälde von Giovanni Sanzio, welches vormals in Faenza war; bezeichnet *Johannes Sanctius*. »Neben der Hauptfigur, Madonna mit »dem Christuskinde, auf einem Throne sitzend, stehen zu beyden Seiten, rechts »Johannes der Täufer als Kind, in Fell gekleidet, links ein anderes Kind in einem »vorne offnen Hemdchen; unten, im Vorgrunde stehen die zwey Apostel, Jacobus »der jüngere und der ältere. Die Figuren sind in halber Lebensgröfse, (letztere »scheinen etwas kurz). Die Anordnung ist symmetrisch und einfach nach alter »Weise, jedoch ohne steif zu seyn; die Zeichnung gut, die Köpfe aus dem Leben »genommen, wahrhaft und mild, in der Mutter Gottes aber weder die jungfräuliche »Innigkeit, noch die göttliche Hoheit der Rafaelschen Madonnen. Das Bild schliefst »sich würdig an die des P. Perugino. Es dürfte wohl erlaubt seyn, zu vermuthen, »dafs Rafael zu dem schönen Knaben im Hemdchen das Modell abgegeben habe, »und das Bild sonach in Giovanni's letzten Lebensjahren gemalt sey, wo er auch dem »Lehrer seines Sohnes, der damals auf der Höhe seiner Kunst stand, nachstrebte und »ihm schon nahe stand.»

wohl nichts der Bildung des Charakters eine liebenswürdigere Richtung geben, als eine solche heilige Liebe zu einem höhern weiblichen Wesen, nichts die Anstrengungen des Künstlers mehr auffodern, als das Bestreben, dieses göttliche Wesen würdig darzustellen. Wir ahnen die Gefühle in seinen Werken, wir lesen in ihnen seine Gedanken; aber wer kann sich eine klare Vorstellung von dem Paradiese machen, das der innere Sinn in seiner Seele erschuf? Welch ein Zauber könnte uns die Bilder seiner Phantasie gegenwärtig machen, die er mit der todten Farbe, — nur als einen Wiederschein, schon so lebendig darzustellen wufste!

Man sagt, der Künstler müsse an das glauben, was er malt. Mit Recht, denn was nicht in uns ist, das geht auch nicht aus uns hervor. Rafael glaubte an die Madonna, er liebte sie inbrünstig und mit heifser Leidenschaft. Das Ideal schwebte vor seiner Seele, und er wich nicht von dem feinen Ovale und den richtigen Verhältnissen ab, in welchen er, in mannigfaltigen Abstufungen, von der Unschuld bis zu dem Göttlichen, das Geistige durch die Schönheit auszudrücken suchte, aber er konnte sich selbst nicht befriedigen. Darum malte er sie so oft und auf so verschiedene Weise. Bald hielt er sich an die weibliche Lieblichkeit, bald an die rein - menschliche Unschuld — an die bescheidene Ergebung — an die unbegränzte Liebe zu dem göttlichen Sohne — an ihre heilige Verehrung gegen das höhere Wesen, welches sie unter dem Herzen getragen hatte. In der *Madonna della Sedia* sehen wir nur eine schöne junge Mutter, die den Jubel über ihren blühenden Knaben dem Zuschauer an den Tag legt, und ihn zur Theilnahme auffodert. Unter dem Kreuze oder bey dem Leichname des Sohnes wufste er den Ausdruck des tiefsten Schmerzes mit dem Anstande zu verbinden, der die Schönheit nicht entstellt. — In der Glorie stellte er sie würdig, triumphirend und göttlich dar.

Es ist ein Brief von Rafael an Francesco Francia (Raibolini) vorhanden, in welchem er ihm den Beyfall über seine Madonna - Bilder an den Tag legt. „Denn ich „kenne niemand," schreibt er, „der sie so unschuldig, so liebenswürdig, so heilig „und fromm gemalt hätte." Und in einem andern Briefe, der, wie man sagt, in Manuscript noch vorhanden ist: „So oft und so sehr ich mich bemühet habe, die „Mutter Gottes so vorzustellen wie sie ist, konnte es mir doch nie gelingen. In der „vergangenen Nacht aber war sie so gnädig, sich mir von Angesicht zu Angesicht zu „zeigen, und nun hoffe ich, ich werde auch so glücklich seyn, sie einigermafsen ihrer „würdig vorzustellen." Er ahnete nicht, dafs der Traum eine Aufwallung seiner Gefühle, das Bild eine Schöpfung seiner eignen glühenden Phantasie war. Man erzählt etwas ähnliches, aber nicht so frommes und bescheidenes von Phidias, als er seinen olympischen Jupiter dem Volke in Athen zeigte. „Zevs", sprach er, „bist du mit mei„nem Werke zufrieden?" Und ein Donner ertönte zur Linken, ein Blitzstrahl schlug in den Tempel des Gottes nieder am Fufse des glücklichen Künstlers.

Es liegt etwas Grofses und Stolzes in dieser Erzählung; — Demuth und Bescheidenheit ist der Charakter des ersten — denn waren nicht Phidias selbst, und der Vater der Dichter die Schöpfer des furchtbaren Gottes? Rafael betrachtete sich nur als ein Werkzeug zur Verherrlichung der Gottheit.

Noch als ein Kind versuchte er — vielleicht zum ersten Male — eine Madonna auf der Mauer in dem Hofe des väterlichen Hauses zu malen. Maria liest in einem Buche, und hält in ihrem Schoofse das Kind, welches sich an ihre Brust schmiegt. *) Ohne Zweifel hatte die kindliche Liebe bey diesem Versuche ihren Antheil. Das weibliche Geschlecht hatte sich ihm schon in der ersten Jugend von einer sehr schönen Seite gezeigt; so wie die Gesichtszüge seiner Mutter, so stimmten gewifs auch ihre Gesinnungen mit denen überein, die sich später in ihm entwickelten; — er malte am liebsten die Madonna mit dem Kinde.

Im Jahre seiner Geburt ward ihm auch ein Spielgeselle, — ein Mitschüler und Busenfreund in der seinen Aeltern befreundeten Familie, Alfani, geboren. **) Die Einbildungskraft hat ihren Spielraum, die zärtlichen Gefühle, mit welchen Rafael der Mutter Gottes und dem Jesukinde in so mannigfaltigem Ausdrucke gegenseitiger Zuneigung den kleinen Johannes zugesellte, in diesen Verhältnissen zu suchen und sie auszumalen. In ihnen fänden sich vielleicht die Urbilder auch zu manchen seiner spätern heiligen Familien, in welchen er alle Empfindungen der kindlichen und mütterlichen Liebe, der Freundschaft, Einigkeit und zärtlichen Sorge erschöpfte.

---

*) Man hat diesen ersten Versuch Rafael's ausgesägt, und in einem Zimmer im Hause aufbewahrt; dieses und sein Bildnifs in dem Pallatse Albani sind die einzigen Denkmäler, die sich noch von seiner Hand in seiner Vaterstadt befinden. Ueber der Thür des kleinen, unscheinbaren, väterlichen Hauses ist eine Marmortafel mit folgender Inschrift eingesetzt:

Nunquam moriturus exiguis hisce in aedibus,	In diesem kleinen Hause wurde der unsterbliche grofse Maler
eximius ille pictor	
RAFAEL natus est. oct. Id. Ap. a. MCDXXCIII.	Rafael geboren. am 8. Id. Ap. a. MCDXXCIII.
Venerare igitur hospes nomen et genium loci.	Verehre Fremdling seinen Namen und den Genius des Orts.
Ne mirere.	Und wundere dich nicht.
Ludit in humanis divina sapientia rebus	Die göttliche Weisheit spielt in den menschlichen Dingen,
Et saepe in parvis claudere magna solet.	Und schliefst oft das Grofse in kleinem Raume ein.

Vasari sagt, Rafael sey am Charfreytage 1483 geboren, und diese Inschrift würde ihm widersprechen, in so fern der Charfreytag 1483 nicht auf den 6. April (VIII. Id. April.) sondern auf den 28. März fiel. Dieses ist keine sehr wichtige Frage; ohne Zweifel aber ist die Nachricht des Vasari richtig, und der Tag in der Inschrift, nur mit Veränderung der Jahrzahl, aus der Grabschrift genommen.

**) Domenico Alfani war im Jahre 1483 in Urbino geboren, studierte in Urbino und in Perugia unter dem Pietro Perugino mit Rafael, welcher, da er nach Rom ging, sehr wünschte, ihn mit sich zu nehmen. Die Sorge für einen jüngern Bruder, Orazio Alfani, hielt den Domenico zurück. Orazio übertraf seinen ältern Bruder in der Kunst, und kam nach dem Tode Rafaels nach Rom; er sah die Verklärung Christi, brach in heifse Thränen aus, und liefs sich nur mit Mühe von dem Anblicke des Gemäldes losreifsen.

Schon die ersten Versuche gaben grofse Hoffnungen, und hohe Begriffe von den Talenten des Kindes. Der Unterricht des Vaters, der mehr ein Mann von ausgebreiteten gründlichen Kenntnissen als ein Künstler von einem glänzenden Genie war, konnte zu einer regelmäfsigen Bildung nicht zweckmäfsiger seyn. Giovanni Sanzio drang sehr ernstlich auf das Studium der Perspective, welche zu dem, was einen Maler bildet, den Grund legen soll. *) Auch der Unterricht seines Oheims Bramante **) und die Arbeiten des Corradino, oder Bartolomeo Carnovale, welcher in der perspectivischen Vorstellung von Gebäuden sehr bewandert war, können dazu mitgewirkt haben, Rafael schon in früher Jugend in den Stand zu setzen, sich in diesem Fache auszuzeichnen. ***) Die ansehnliche, und damals in ganz Italien berühmte Sammlung der vorzüglichsten Kunstwerke aller Art, in dem herzoglichen Pallaste mufste früh dazu beytragen, seinen Geschmack zu bilden, und seine Ansichten in der Kunst zu erweitern.

Als ein kluger Mann, und ein liebender Vater aber, wollte Giovanni Sanzio, der die glücklichen Anlagen und das überlegene Genie seines Sohnes erkannte, nichts verabsäumen, was ihm die bestmögliche Bildung geben konnte. Pietro Vannucci in Perugia hatte den Ruf eines der ersten Maler seiner Zeit, eine zahlreiche Schule, und viele bedeutende Aufträge.

Es sey, dafs Giovanni Sanzio den Unterricht dieses berühmten Künstlers für nützlicher hielt, als den er seinem Sohne selbst geben konnte, oder dafs er den Wettstreit in einer zahlreichen Schule für ersprieflicher ansah, als das eingeschränkte Leben in seiner Vaterstadt; — er reisete nach Perugia, um dem Pietro Vanucci (Perugino) vorzuschlagen, Rafael in seine Schule aufzunehmen. Sie wurden Freunde; Pietro nahm den Vorschlag an.

Diefs war damals ein bedeutender Schritt; denn wenn ein gewissenhafter Lehrer einen jungen Schüler zu sich nahm, war es, um ihm auch Vaterstelle zu vertreten, wie es schon der Sprachgebrauch beweiset; denn man nannte ihn ein Geschöpf des Lehrers (*Creato*). Ein gegenseitiges Interesse verband beyde; der Schüler half dem Lehrer in seinen Arbeiten, und diesem mufste daran gelegen seyn, jenen zu belehren, damit die Arbeiten wohl gerathen könnten. Der Schüler aber erlernte die Ausübung zugleich mit der Theorie, mehr durch das Beyspiel, als durch wörtlichen Unterricht. Es war

---

*) Donato Bramante Lazzari. Er war 1444 nahe bey Urbino in dem Bezirke von Castell Durante, an einem Orte geboren, der nach ihm Ca' (Casa) Bramante genannt worden ist. Dieser berühmte Baumeister war auch in der Malerkunst geübt. Er kam schon zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts nach Rom. Fra Bartolomeo Carnovale war sein Lehrer gewesen.

**) In dem oben erwähnten Gedichte hält Giovanni Sanzio dieser Wissenschaft eine Lobrede, tadelt die Versäumnifs, welche sich die jungen Künstler seiner Zeit darin zu Schulden kommen liefsen, und zeigt durch eine charakteristische Erwähnung aller grofsen Künstler, die damals lebten und schon früher geblühet hatten, dafs er mit ihren Verdiensten eben so genau bekannt war, als mit den Geschichtschreibern und Dichtern.

***) Vasari, edizione di Milano 1810. Tom. VIII. pag. 27.

nicht so, als wenn der Zeichenmeister einem Knaben eine Stunde gibt, und es offenbaren sich in dieser Zeit der schönsten Blüthe der neuern Kunst, die unverkennbar glücklichen Folgen eines solchen Verhältnisses, welche nicht mehr statt finden konnten, da die Künstler, anstatt zu der Ausführung bedeutender Arbeiten gesucht und aufgefodert zu werden, sich um solche Aufträge bemühen mufsten.

Giovanni Sanzio führte den jungen Rafael selbst nach Perugia, — nicht ohne viele Thränen der liebenden Mutter, und vielleicht mit einem Vorgefühle. — Sie sollte das Lob ihres Sohnes noch erschallen hören, ihn selbst — nicht wiedersehen!

Wir wissen nicht genau, in welchem Jahre Rafael nach Perugia kam, allein er war noch fast ein Kind. Dennoch fällte Pietro Perugino sogleich, nach der Art zu zeichnen, und nach dem gesitteten Betragen des Knaben ein Urtheil von ihm, welches sich in der Folge so sehr bewährt hat; er schätzte sich glücklich, ihn bey sich aufzunehmen, und bewies sich sehr dankbar für die Ehre, die seiner Schule zu Theil ward, einen so grofsen Künstler gebildet zu haben.

Es war in jener guten Zeit ein Gebrauch der Maler, bey bedeutenden Arbeiten, deren damals so viele verlangt wurden, unter den geschicktesten ihrer Schüler, oder unter andern Künstlern einen zu wählen, mit dem sie den Vortheil und die Bemühung theilten. Selbstsucht und Eigenliebe waren noch weniger gewöhnlich, nur das Werk lag ihnen am Herzen. Giovanni Sanzio unternahm mehrere Arbeiten mit dem Pietro; Rafael stand beyden bey *), und hatte jetzt zwey Väter. Bald aber starb seine Mutter **); Giovanni Sanzio verheirathete sich wieder, und folgte seiner ersten Frau schon vor Verlauf des dritten Jahres ins Grab ***).

Rafael hielt sich mit so bescheidener Unterwürfigkeit an die Art seines Lehrers, dafs ihn zu erreichen, so wie er zu malen, das Ziel seiner Wünsche und Bemühungen zu seyn schien. Und gewifs war es kein Zeitverlust, sondern sehr glücklich, dafs er sich durch ein solches regelmäfsiges Verfahren zuerst das Praktische der Kunst vollkommen zu eigen machte, anstatt damit anzufangen, wie ein Waldstrom die Dämme zu durchbrechen, obgleich er es besser als andere hätte wagen dürfen, denn er hatte die Kunst, die Kreide und den Pinsel zu führen, schon in der ersten Jugend erlernt, wie der Dichter die Sprache.

---

*) Vasari in dem Leben des Pietro Perugino.

**) Am 7. October 1491.

***) Am 1. Aug. 1494. Vide Pungileone Elogio di Giov. Sanzio. Urbino 1822. Vasari, dem diese authentischen Nachrichten unbekannt waren, setzt den Tod beyder Aeltern Rafael's in die Zeit seines Aufenthalts in Florenz. Im übrigen aber lassen sich seine Nachrichten sehr wohl damit verbinden. Ein so frühzeitiges Genie, als Rafael, konnte, bey einer so frühen Ausbildung seiner Talente, leicht schon im achten bis zehnten Jahre seinem Vater und seinem Lehrer in ihren Arbeiten beystehen; er war über eilf Jahre alt, als Giovanni Sanzio starb. Im Jahre 1505 riefen ihn seine häuslichen Angelegenheiten nach Urbino, weil er jetzt majorenn geworden war, — wenn die obige Angabe des Pungileone richtig ist.

Ohne im geringsten in der Form von dem Geschmacke des Perugino und seiner Zeitgenossen abzuweichen, zeigte er jedoch bald ein tieferes Gefühl und einen höhern Geist. Die Himmelfahrt Mariä *), die sein letztes Werk in der Schule des Perugino war, unterscheidet sich durch kein äufseres Zeichen, und ist von vielen für eine Arbeit seines Lehrers gehalten worden. Der lebendige Geist aber, der nur auf den innern Sinn wirkt, erscheint schon, selbst in seinen frühesten Werken. In einem seiner ersten Madonnenbilder stellt er den kleinen Christus noch in dem zartesten Alter vor, der in einem Buche lieset, welches seine Mutter in der Hand hält. Ein gewöhnliches Kind studiert in so früher Jugend noch nicht in der heiligen Schrift. **)

Nach der Beendigung des Gemäldes von der Himmelfahrt Mariä reisete er mit einigen Freunden nach *Città di Castello*. Er verfertigte daselbst eine Madonna, welche den heiligen Nicolaus von Tolentino krönt; ein Crucifix (in S. Domenico) ***); eine kleine Madonna, (erste Idee zu dem Gemälde, welches später nach Loretto kam); und eine Trauung Mariä. In dem Gemälde der Madonna, die den heiligen Nicolaus krönt, hatte Rafael noch die Papierstreifen beybehalten, auf die man die Worte schrieb, welche die Personen ausspreehen sollen, anstatt auf das Verzicht zu leisten, was aufser den Gränzen der Malerey liegt. Doch verbesserte er schon die geschmacklose Gestalt, die man dem bösen Geiste zu geben pflegte. Dieses Gemälde und der Christus gleichen noch völlig der Art des Perugino; man zieht ihnen die Himmelfahrt in Perugia vor; in der Trauung Mariä aber übertraf er seinen Lehrer offenbar ****). Darauf begleitete er ihn nach *Città della Pieve*; man erkennt seine Hand in der Anbetung der heiligen drey Könige, welche P. Perugino im Jahre 1501 daselbst gemalt hat.

Der Ruhm, den Rafael durch so frühe Beweise ausgezeichneter Fähigkeiten erwarb, seine Verdienste, und die noch gröfsern Hoffnungen, zu welchen sie berechtigten, veranlafsten den Pinturiechio, einen sehr geehrten Maler, der schon längst als ein Schüler uud Mitarbeiter des Pietro Perugino in Orvieto *****) und in Rom beschäftigt gewesen war, Rafael einzuladen, ihn nach Siena zu begleiten. Der Cardinal Francesco

---

*) Jetzt im Vatican. Dieses Gemälde ist wahrscheinlich eine Composition des Pietro Perugino. Es ist niemals in Kupfer gestochen.

**) In Perugia. Gestochen von Caronni und von Amstler.

***) Das Crucifix und die kleine Madonna sind bezeichnet R. S. U. act. an. XVII. Diefs beweiset, dafs eine Nachricht, als ob Pinturicchio Rafael schon im Jahre 1499 nach Siena abgeholt habe, ungegründet ist, und dafs er erst 1501 von *Città id Castello* dahin gekommen seyn kann. Der Vorzug, welchen man der Himmelfahrt Mariä vor den obigen zwey Gemälden gibt, ist nicht eine hinlängliche Ursache, die Zeitfolge derselben in Zweifel zu ziehen.

****) Dieses Gemälde, welches Vasari »*una tavoletta*« nennt, kann nur eine erste Idee zu dem berühmten Gemälde »*Lo Sposalizio*« seyn, von welchem Longhi einen so vortrefflichen Kupferstich geliefert hat. Schon der Ausdruck »*una tavoletta*« passet nicht darauf, und die Jahrzahl 1504, mit welcher das Gemälde bezeichnet ist, beweiset, dafs Rafael es nur in der letzten Zeit in Siena, oder noch wahrscheinlicher erst in Florenz gemalt habe.

*****) Der Dom zu Orvieto war ein Tummelplatz für die grofsen Künstler der damaligen

Piccolomini, Neffe und Nachfolger des Aeneas Sylvius Piccolomini (Papst Pius des zweyten) hatte Pinturicchio aufgefodert, die merkwürdigsten Begebenheiten aus der Lebensgeschichte seines Oheims in der Bibliothek des Doms in Fresco zu malen, „um der Welt ein Werk von einem Umfange zu zeigen, desgleichen in der Art noch nicht gesehen worden war.“ Rafael nahm den Vorschlag, ihm in dieser Unternehmung beyzustehen, mit Vergnügen an, und wagte sich in ein ganz neues Feld.

Die Malerey hatte sich noch wenig von den biblischen Vorstellungen entfernt. P. Perugino insbesondere folgte dem Gebrauche, die Figuren nur einzeln neben einander zu stellen, man übte sich noch selten in der Kunst sie zu gruppiren, und die Wendungen des Körpers darzustellen, die man wie im Fluge haschen mufs. Die Künstler befleifsigten sich mehr, etwas Gutes, als etwas Neues zu liefern, sie fühlten, dafs das Neue nicht immer gut ist, und dafs das Gute nicht neu zu seyn braucht, huldigten mehr dem wahren Ruhme, als dem Rufe, der vorzugsweise das Neue berühmt macht, selbst wenn es nicht gut ist, und schämten sich nicht, in die Fufsstapfen ihrer Vorgänger zu treten, um lieber das Lobenswerthe, was diese schon hervorgebracht hatten, zu vervielfältigen, und es wo möglich zu vervollkommnen, als durch tadelnswerthe Neuerungen den Verfall in der Kunst zu beschleunigen.

Hier, in der Bibliothek zu Siena, sollten Gegenstände von einer ganz neuen Art vorgestellt werden — die Bewohner verschiedener Länder, die Pracht verschiedener Höfe, in mannigfaltigen Handlungen und Vorfällen. Pinturicchio wäre nicht im Stande gewesen, dieſs zu leisten, und es ist zu bewundern, wie Rafael, der nur aus dem väterlichen Hause gekommen war, um das einförmige Leben in der Schule des P. Perugino kennen zu lernen, sich so gut in die Sitten und Begebenheiten der grofsen Welt hinein zu denken wufste. Er führte hier nicht allein die Cartons *), sondern eins der Gemälde selbst aus, und man erkennt auch in den übrigen seine Hand hin und wieder. Kaum aber war dieses Werk vollendet, so verliefs er Siena, um nach Florenz zu gehen **), wohin ihn der Ruhm des Leonardo da Vinci, Michael Angelo und so vieler grofser Künstler rief.

Zeit, und ist ein Monument der Verdienste eines Signorelli, Pietro Perugino Pinturicchio und mehrerer Künstler des 13ten, 14ten und fünfzehnten Jahrhunderts.

*) Vasari sagt in dem Leben Rafaels: einige, in dem des Pinturicchio: alle. Es sind zehn grofse Gemälde, in Kupfer gestochen von Raimondo Faucci. Siena 1771.

**) Man will aus einer urkundlichen Nachricht, dafs diese Bibliothek 1503 vollendet war, folgern, Rafael sey früher von Siena abgereiset. Aber dafs das Gebäude 1503 vollendet war, ist kein Beweis, dafs es auch die Gemälde waren, und es liefse sich weder mit der zu einem solchen Werke erfoderlichen Zeit vereinigen, noch auch voraussetzen, Rafael habe seinen Freund und Mitschüler, dem er hier unentbehrlich war, bey einer so wichtigen Unternehmung, vor ihrer Beendigung verlassen.

Rafael in Florenz.

Die Mediceer hatten schon lange alles angewendet, um Florenz zu einer Wiege der Künste, und zu einem Lieblingsorte der Künstler zu machen. Der Wetteifer und die Kritik verdoppelten die Fortschritte, in denen sie Hand in Hand nach der Vollkommenheit strebten, und dieses Leben, in welchem die schönsten Geister der Zeit die gute Sache als den Endzweck, sich selbst nur als ein Mittel ansahen, um das grofse Ziel zu erreichen, mufs etwas sehr anziehendes gehabt haben. Die Lebensbeschreibungen der Künstler haben uns manche Anekdoten aufbewahrt, welche auffallende Beyspiele ihrer Gesinnungen geben.

Seit der Zeit des Giotto blühete vorzüglich die Plastik, aber in einem Sinne, welcher durch mannigfaltige religiöse und geschichtliche Vorstellungen, auch die Malerey, in Ansehung der Composition beförderte. Unter mehrern Künstlern in dieser Art hatte Brunelleschi schon in jüngern Jahren den Ruf eines der Ersten in der Architectur und in der Bildhauerkunst. Er beschützte einen ärmern Jüngling, Donatello, welcher ihm in der Plastik nacheiferte, mit grofsem Fleifse einen Christus am Kreuze vollendet hatte, und seinen Freund und Gönner mit diesem geendigten Werke zu überraschen dachte. Brunelleschi sah die Figur, und tadelte Donatello, er habe einen Lastträger, nicht einen Sohn Gottes geschnitzt. Dieser fühlt sich getroffen, und verdoppelt seine Bemühungen. Eines Tags begegnet er auf dem Markte Brunelleschi, der Speise und Getränk einkauft, und den Donatello bittet, dieſs zu ihm nach Hause zu tragen, in seiner Werkstatt eine eben vollendete Arbeit zu sehen, und mit ihm zu speisen; — er hatte ebenfalls ein Crucifix verfertigt. Betroffen und von Bewunderung hingerissen, läfst der arme Donatello, bey dem Anblicke, die Speisen und den Wein zur Erde fallen. Mit Thränen in den Augen steht er vor dem Bilde, als Brunelleschi hereintritt. „O Brunelleschi“, sagt der beschämte Jüngling, „jetzt sehe „ich es ein! Du bist geboren, einen Gott darzustellen, ich, — nur die Bauern abzubilden.“

Unverdrossen und mit verdoppelter Anstrengung aber hatte er schon seinen Nebenbuhler übertroffen, als die Republik, im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts die bronzenen Thüren des Baptisteriums von S. Giovanni mit erhobenen Arbeiten schmücken wollte, die sie zu Meisterstücken der Kunst machen sollten.

Alle Bildner in ganz Italien wurden aufgefodert, die Skizzen zu einem dieser Basreliefs einzuschicken; die Gegenstände waren aus dem alten Testamente genommen.

Sieben unter den Künstlern, die sich durch ihre Entwürfe ausgezeichnet hatten, wurden für ein Jahr besoldet, um ein ausgeführtes Modell vorzulegen. Brunelleschi, Donatello und Ghiberti, welcher leztere sich durch diese Arbeit zuerst bekannt machte, fanden so viel Beyfall, dafs die Schiedsrichter nicht zu wählen wufsten. Ein Jeder verdiente den Preis.

Die unerwarteten Verdienste, die Ghiberti an den Tag gelegt hatte, überraschten die andern zwey erfahrnen Künstler. Sie besprachen sich untereinander, gingen zu den Schiedsrichtern, und sagten: — „Zur Ehre der Republik, und zur Ehre der Kunst — Ghiberti hat uns übertroffen, ihm kömmt es zu, das Werk zu übernehmen.“ Er erhielt den Auftrag, und führte ihn so aus, dafs in der Folge Michael Angelo diese Thüren die Pforten des Paradieses nannte.

Jetzt waren alle Augen auf die berühmten Cartons gerichtet, welche die Regierung dem Michael Angelo Buonarotti, und Leonardo da Vinci für den Saal der Rathssitzungen in dem *Palazzo vecchio* aufgetragen hatte. Der Ruf dieser Werke, in welchen die zwey gröfsten Lichter in der Kunst als Nebenbuhler auftraten, kann Rafael veranlafst haben, seine Abreise nach Florenz zu beschleunigen. *) Hier ward er ein Freund aller derer, die das Schöne und Gute lieben, studierte vorzüglich die Werke

---

*) Ein Empfehlungsschreiben der Herzogin von Urbino vom 1. October 1504 beweiset, dafs Rafael im Spätjahre 1504 nach Florenz kam. Dieser Brief ist gerichtet an den *Gonfaloniere di Giustizia a vita*, erste Magistratsperson der Republik, Piero Soderini.

»*Magnifico ac excelso Domino tanquam Patri observandissimo Domino Vexillifero* »*Justitiae Excelfae Reipublicae Florentinae. Magnifice ac excelse Domine tanquam* »*Pater observandissime. Sarà lo esibitore di questa, Rafaelle pittore da Urbino, il* »*quale avendo buon ingegno nel suo eserzicio, ha deliberato stare qualche tempo in* »*Fiorenza per imparare. E perchè il padre so, che è molto virtuoso ed è mio affezio-* »*nato, e cosi il figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto lo amo somma-* »*mente, e desidero, che egli venga a buona perfezione, però lo raccommando alla* »*signoria vostra strettamente, quanto piu posso, pregandola per amor mio, che in* »*ogni sua occorrenza le piaccia prestargli ogni ajuto e favore, che tutti quelli e piacceri* »*e commodi, che riceverà da V. S. li riputerò a me propria, e lo averò da quella per* »*cosa gratissima, alla quale mi raccommando ed offero.*

Urbini prima Octobris 1504.

Joanna Feltria de Ruvere ducissa Sorae et urbis praefectissa«

Der Zweifel, den Fiorillo, »Geschichte der zeichnenden Künste, Tom. I. pag. 86 äufsert, ist unstatthaft, denn der Ausdruck: *discreto e gentile giovane*, liefse sich nach dem Sprachgebrauche wohl auch auf einen Jüngling von dreyfsig Jahren anwenden. Die Worte aber, welche des Vaters Rafael's erwähnen: *il padre so che è molto virtuoso, ed è mio affezionato* würden der Nachricht des Pungileoni, von dem Sterbetage des Giovonni Sanzio widersprechen; es müfste denn ein Fehler in der Abschrift seyn, und heissen: *E perche il padre suo, èra molto virtuoso, e mio affezionato*, welches auch weit besser gesagt wäre. Im übrigen aber ist es gleichgültig, ob Giovanni Sanzio in dem Jahre 1404, oder 1504 gestorben ist. Dieſs hat keinen Einfluſs auf das, was uns aus dem Leben Rafael's bekannt ist.

des Masaccio, dessen redende und charakteristische Gestalten ihn ganz besonders ansprachen, und lebte in genauer Verbindung mit Ridolfo Ghirlandaio, Cesare da Sesti, Bastiano di S. Gallo, (genannt Aristoteles — weil er mehr ein philosophischer Kopf als ein in der Ausübung glücklicher Künstler war), besonders aber zog ihn die Freundschaft des frommen Klosterbruders Fra Bartolomeo an. Michael Angelo lebte in sich gekehrt, war nicht mittheilend, wollte nicht, dafs seine Arbeiten gesehen würden, ehe sie vollendet waren, und der persönliche Charakter dieses gewaltigen Geistes stimmte nicht mit dem zarten Gemüthe Rafael's überein. Auch hafste ihn P. Perugino, der Florenz sehr gut kannte, und diesen Aufenthalt seinem jungen Schüler immer als sehr wünschenswerth geschildert hatte. Mit Leonardo aber, der ein neues Feld in der Malerey eröffnet hatte, indem er alles in Anspruch nahm, was die Illusion hervorbringen kann, war Rafael ohne Zweifel in Berührung gekommen; schon die geschmeidigere Denkungsart, die feineren Sitten beyder Künstler machen es wahrscheinlich, dafs der Unterschied der Jahre sie nicht gehindert habe, vertraut zu werden *). Der Eindruck den schon der erste Anblick der Werke des Leonardo und Fra Bartolomeo auf Rafael gemacht haben mufs, offenbart sich in dem merkwürdigem, und unter seinen Arbeiten dieser Zeit so ausgezeichnetem Bilde der Trauung Mariä **), welches vermuthlich seine erste Arbeit in Florenz war. Man kennt kein früheres Gemälde, das alle Erfordernisse zu einem schönen Ganzen so sehr befriedigt.

Sittsamkeit, Schönheit und Grazie beseelen mit unaussprechlichem Reitze die Gestalt und Bewegung der Madonna, welche umgeben von einem Gefolge zierlicher Brautjungfern, in bescheidener Freude ihre Hand ausstreckt, um den Trauring zu empfangen. Eben so schön ist das Vergnügen des heiligen Joseph ausgedrückt, und die Würde des Priesters, der ihre Hände verbindet.

Ein Gebrauch der Brautwerber, mit einem Stabe zu erscheinen, gab eine Gelegenheit, durch Verschiedenheit in den Stellungen dem Ausdrucke und der Handlung der Nebenfiguren, das Interesse zu erhöhen; demjenigen, welchen die Braut wählt, blühet der Stab in seiner Hand auf, die andern zerbrechen die ihrigen ***).

Hierauf malte Rafael zwey Madonnen-Bilder für einen leidenschaftlichen Bewunderer der schönen Künste, Taddeo Taddei, der ihm mit zärtlicher Freundschaft

---

*) Auch die Zeichnung, siehe oben pag. 13. Nro. 16. könnte zu einem Beweise hievon dienen. Leonardo war dazumal schon sechzig Jahre alt.

**) *Lo Sposalizio della Madonna*, in der Brera in Mailand, gestochen von Longhi.

Der Leser findet bey der Erwähnung der Kupferstiche, in Bezug auf irgend ein Gemälde, hier so wie in der Folge, einen oder den andern der bekanntesten oder besten, nur um ihm vor Augen zu stellen, von welchem Bilde die Rede ist.

Eine Vergleichung der Himmelfahrt mit dem *Sposalizio*, welchen Gegenstand Rafael schon früher in Città di Castello behandelt hatte, beweiset, dafs er dieses letzte unmöglich unmittelbar nach der Himmelfahrt hat malen können.

***) Die Figur des Jünglings, der seinen Stab auf dem Kniee zerbricht, befindet sich schon als ein Bogenschütze in dem Gemälde des heiligen Sebastian von Giovanni Sanzio.

zugethan war, und für einen andern, Lorenzo Nasi, eine Mutter Gottes mit dem Kinde, dem der kleine Johannes einen Vogel reicht *).

In allen diesen Vorstellungen erkennt man noch die kindliche Richtung seines Gemüths; die angeborne Gabe, auch die einfachsten Handlungen im häuslichen Leben nicht anders als liebenswürdig und edel zu sehen. Die Gefühle der mütterlichen und kindlichen Liebe waren ihm noch gegenwärtig, die unschuldigen Spiele, womit die zärtlichen Aeltern den kleinen Liebling unterhielten, die Mutter, die ihm bald ein Spielwerk, bald eine Blume reichte, oder ihn lesen lehrte und pflegte; der Vater, der mit stillem Wohlgefallen so wie der heilige Joseph zuschaute; die Wünsche, die Hoffnungen, dafs ihm etwa noch ein kleiner Bruder geboren werden möchte, und wie er ihn liebkosen würde, waren noch lebhaft in seinem Gedächtnifse; der Schritt von einer geliebten und verehrten Mutter zu der Madonna nicht weit, und seinem reinen Herzen wurde es nicht schwer, diese kleinen Freuden so unschuldig und liebenswürdig darzustellen, dafs sie auch der Madonna ziemten. Sollte er nicht auch, als er die Trauung Mariä malte, an seine schöne Mutter gedacht haben, wie sie mit jungfräulicher Bescheidenheit den Trauring von seinem Vater erhalten hatte? Sie scheint in den Jünglingsjahren sein Ideal für die Mutter Gottes gewesen zu seyn; in dem heiligen Joseph würde man vielleicht oft seinen Vater, in dem heiligen Johannes den kleinen Alfani erkennen.

Auch die Freundschaft knüpfte in Florenz sein Herz mit mehreren Fäden an die Welt. Taddeo konnte nicht ohne ihn leben, Rafael aber mufste sich bald von ihm, und von seinen Nebenbuhlern in der Kunst trennen. Seine häuslichen Angelegenheiten riefen ihn schon in dem folgenden Jahre nach Urbino. Hier malte er zwey kleine Bilder vom heiligen Georg **), zwey kleine Madonnen und einen Christus auf dem Oelberge ***) für den Herzog Guidobaldo, und hinterliefs sein eignes Bildnifs auf einer Mauer in dem Pallaste Albani.

Das Vergnügen den Ort wieder zu sehen, wo er den Weg in der Kunst angetreten hatte, auf dem er so schnelle Fortschritte machte, veranlafste ihn, sich auch in Perugia aufzuhalten. Er blieb hier länger als in seiner Vaterstadt, und fing noch in demselben Jahre einen Christus in der Glorie in Fresco an, den aber P. Perugino später vollendet hat, weil er selbst sich nach Florenz zurücksehnte, malte eine Madonna für die Capelle Ansidei ****) und in einem andern Altargemälde für das Kloster

---

*) Das letzte (gestochen von Morghen) ist in Florenz. Eins von denen für Taddeo Taddei ebenfalls; das andere ist vielleicht eins von den beyden in der k. k. Gallerie zu Wien befindlichen Gemälden Rafael's, unter welchen jedoch die Aechtheit desjenigen bezweifelt wird, welches Anderloni und Agricola gestochen haben.

**) Eins derselben ist in der Gallerie des Herzogs von Leuchtenberg in München, das andere in England; gestochen von Vorstermann und von Larmessin.

***) Vasari rühmt dieses kleine Gemälde ganz vorzüglich. Es ist unbekannt, wo es sich befindet.

****) Jetzt in England.

S. Antonio di Padova, das Christuskind (welches die ehrbaren Nonnen nicht gern nackend sehen wollten), prächtig gekleidet in dem Schoofse der Madonna auf dem Throne *). Oben ist Gott der Vater mit Engeln umgeben, und auf dem Stande des Altars — *predella* — drey kleine Bilder: Christus in dem Oelgarten — auf dem Calvariberge — und in dem Schoofse der Mutter Maria nach der Abnehmung vom Kreuze. Die Nonnen von Montelnci baten ihn, in einem grofsen Altarbilde für die Kirche ihres Klosters die Himmelfahrt Mariä zu malen **), — Atalanta Baglioni, aus dem Hause, welches damals Perugia beherrschte, verlangte ein Altargemälde von ihm, für ihre Familiencapelle. Er nahm diese Aufträge an, aber der Ruhm der oben erwähnten Cartons von Michael Angelo und Leonardo da Vinci, welche jetzt beyde vollendet waren ***), rief ihn wieder nach Florenz zurück. Er eilte dahin, um diese zu sehen, und jenen Aufträgen zu entsprechen.

Hier schildern wenige Worte, die uns aus dem Munde Rafael's aufbewahrt sind, sein Leben als einen Wetteifer mit den ersten Künstlern seiner Zeit, mit denen er durch die Liebe zur Kunst verbunden, ohne Stolz oder Misgunst in den freundschaftlichsten Verhältnissen stand. — „Messer Cesare" — sagte er, da er einst dem Cesare da Sesti begegnete, „wie kömmt es doch, dafs wir, die wir so grofse Freunde sind, mit dem Pinsel einen solchen Krieg gegen einander führen„? ****) Er studierte die Basreliefs des Donatello und Ghiberti, die sehr viel Eindruck auf ihn gemacht haben müssen; denn es finden sich noch mehrere Zeichnungen von ihm nach denselben. *****) Die nackenden Krieger hingegen, die Michael Angelo zu dem Gegenstande seines Cartons genommen hatte, scheinen ihn damals noch nicht angezogen zu haben; man findet in allen Arbeiten Rafael's keine Spur von einem Einflufse dieses gewaltigen Geistes auf seine Behandlung und Denkungsart, bis er die Sixtinische Capelle gesehen hatte. Seine vorzüglichste Bemühung ging dahin, sich von der Trockenheit in der Behandlung zu befreyen, die der Schule des P. Perugino eigen war. So wie Leonardo, hatte auch Fra Bartolomeo fortgefahren, die Malerey in Ansehung der Färbung und des Effects zu vervollkommnen. Rafael, der hierin schon in dem Gemälde der Trauung grofse Fortschritte gezeigt hatte, machte sich diese Vorzüge

---

*) Das Christuskind, nicht der Leichnam, wie das allgemeine Künstlerlexicon erwähnt. Dieses Gemälde war ehemals in dem Pallaste Colonna in Rom, jetzt ist es in der königlichen Gallerie zu Neapel. Gestochen von Duflos. Die drey kleinen Gemälde waren ehemals in der Gallerie Orleans; zwey derselben sind jetzt in England, das letzte bey dem Grafen Rechberg in München, lithographirt von Ekeman Allesson; alle drey sind gestochen von Flipart, Larmessin, Duflos.

**) Dieses Gemälde hat Rafael in Rom angefangen; erst nach seinem Tode wurde es von Giulio Romano und Francesco Penni im Jahre 1524 vollendet. Es ist im Vatican.

***) Der Carton des Leonardo war schon früher vollendet, der von Michael Angelo aber erst 1505 oder 1506.

****) *Messer Cesare, è possibile, che noi siamo tanto amici, e ci facciamo tanta guerra col penello?*

*****) Drey Figuren in dem Gemälde der Philosophie, am Rande des Bildes, hinter dem Archimedes, sind ohne Abänderung aus einem Basrelief von Donatello genommen.

zu eigen, welche von nun an in seinen Werken mehr und mehr sichtbar werden. Er theilte hingegen dem Bartolomeo, mit welchem er in sehr enger freundschaftlicher Verbindung lebte, seine Kenntnisse in der Perspective mit. Fra Bartolomeo war in dieser Wissenschaft keineswegs unerfahren, Rafael aber hatte in dem eben erwähnten Gemälde eine so grofse Geschicklichkeit darin an den Tag gelegt, dafs jener sehr wohl noch von ihm lernen konnte.

Viele Madonna - Bilder aus dieser Zeit werden in seiner Lebensbeschreibung nicht erwähnt; in dem lieblichsten von allen steht sie in einer reitzenden Gegend; der heilige Joseph ist in der Entfernung; Christus lehnt sich an seine Mutter, und vereinigt mit der Grazie der Kindheit eine Würde, an der man schon die Gottheit erkennt; er liebt und beschützt den kleinen Johannes, der sich mit unterwürfiger Zuneigung naht *). Vasari bemerkt hier nur eine heilige Familie für Domenico Canigiani **), die Bildnisse des Angelo Doni und seiner Gemahlin, und den Carton zu dem Bilde für die Capelle Baglioni; das Gemälde selbst führte er in Perugia aus, und diefs ist die berühmte Grablegung Christi, die man als eins der vorzüglichsten, und vielleicht als das erste vollkommene epische Gedicht ansehen kann, das die bildende Kunst hervorgebracht hat ***). Die Erinnerung an den Tod seiner Aeltern mag dazu beygetragen haben, dafs die Erfindung in diesem Gemälde noch ergreifender, rührender, und mit noch tiefern Gefühle ausgeführt ist, als in allen seinen vorhergehenden Werken. Man theilt den Kummer der zärtlich liebenden Freunde, die alles, was ihnen werth war, mit heifsen Thränen zum Grabe begleiten. Die Mutter überwältigt der Schmerz und beraubt sie ihres Bewufstseyns; sie sinkt in die Arme ihrer Begleiter und Freundinnen. Die Kunst hat nichts hervorgebracht, das ein innigeres Mitgefühl erregt. Viele halten dieses für das vortrefflichste Gemälde in der Welt,

---

*) Ehemals in der Gallerie Orleans, jetzt in der Sammlung des Marquis von Stafford in London. Dieses Bild ist von Larmessin, und vor einigen Jahren von Folo in Rom sehr schön gestochen. Noch eine der schönsten Madonnen, mit dem Kinde auf dem Schoofse, war ehemals in eben der Gallerie, jetzt ebenfalls in London, und eine sehr schöne Wiederholung von Giulio Romano in dem Pallaste Borghese, in der man auch die Hand Rafael's erkennt; gestochen von Larmessin. Einen der edelsten Köpfe der Mutter Gottes findet man in einer früher unbekannten halben Figur, mit dem Kinde auf dem Arme: vormals bey dem Cav. Puccini, jetzt in dem Schlafzimmer des Grofsherzogs von Toscana, den dieses Gemälde überall begleitet. Sie drückt die Würde aus, welche sie fühlt, einen solchen Sohn geboren zu haben. Eine andere Madonna ist bey dem Marchese Tempi in Florenz, gestochen von Desnoyers; eine, noch von seinen frühern Arbeiten war ehemals in dem Pallaste Colonna, gestochen von Masquelier.

**) In der königl. Gallerie zu München; gestochen von Hefs. Eine Wiederholung in dem Hause Renuccini in Florenz ist bezeichnet 1516. Kenner wollen daraus schliefsen, dafs Rafael dieses Bild erst in Rom, oder bey seinem kurzen Aufenthalte mit Leo X. in Florenz 1516 gemalt habe, und finden, (nebst einem Pentimento) alle die Vorzüge darin, die sich von der Jahrzahl erwarten lafsen.

***) In dem Pallaste Borghese in Rom, wohin es in der Zeit Paul V. (Borghese) zugleich mit dem kleinen Bildnisse Rafael's gekommen ist.

und ziehen es allen seinen frühern und spätern Werken vor; jedes gefühlvolle Herz wird in dem Augenblicke des Entzückens und der Rührung diesem Urtheile beystimmen. Mit eben so vieler Liebe, und noch glücklicher in Hinsicht der Färbung, malte Rafael nach seiner Zurückkunft in Florenz noch eine Madonna mit dem Christus-Kinde und dem kleinen Johannes, welche unter dem Namen *la bella Giardiniera* bekannt ist *. Auch unternahm er ein grofses Altarblatt für die Familie de' Dei, fühlte aber, da er jetzt sich selbst übertroffen hatte, dafs der ganze Umfang seines Genies sich nur in noch gröfsern Unternehmungen entfalten könne, und wollte sich um eine öffentliche Arbeit in Florenz bewerben; aber die schönste Gelegenheit kam ihm entgegen. Der Papst liefs ihn nach Rom berufen, um in dem Vaticane aufzutreten, und hier hatte er mit den ersten Künstlern des Jahrhunderts zu wetteifern. **)

Die fürstlichen Häuser in Italien, — d'Este, — Sforza, — Medicis, — della Rovere bestrebten sich um die Wette, an ihren Höfen die Musen zu begünstigen. Jetzt war die Aufmerksamkeit aller Zeitgenofsen auf die grofsen Plane des Oberhauptes der Kirche Julius des zweyten gerichtet, der durch Klugheit und Thätigkeit in den Geschäften, und durch die Gewalt der Waffen, Ordnung und Frieden in Italien wieder herstellen, durch den Einflufs der Künste und Wissenschaften Rom zu dem Mittelpunkte der gebildeten Welt, und den Vatican zu ihrem Tempel machen wollte. Die Malerey hatte eben einen neuen Schwung genommen, hob sich mit ungewöhnlicher Schnelligkeit empor, und nahm das lebhafteste und allgemeinste Interesse aller derer in Anspruch, die durch ihren Einflufs die Sitten gemildert und verfeinert zu sehen wünschten; die Erwartungen waren desto gespannter, da man dem Ziele noch entgegensah, und wenn ein Gemälde das übertraf, was die Kunst bis dahin geleistet hatte, wurde es als ein grofses Ereignifs angesehen.

Was konnte bey einer solchen Stimmung der Gemüther für die Religion und für das Schöne in der Kunst erwünschter seyn, als ein Jüngling, der für beydes gleich lebhaft fühlte? Was hätte die Aufmerksamkeit mehr auf sich ziehen können, als ein

---

*) Man sagt, eine Gärtnerin habe ihm zum Modelle gedient. Florenz, welches seinen Namen von den Blumen führt, und wo unter allen Orten in Europa diese vielleicht noch immer am leidenschaftlichsten gezogen und geliebt werden, konnte leichter als andere Orte eine unter den Gärtnerinnen besitzen, die würdig war, Rafael zum Modelle einer Madonna zu dienen.

**) Rafael war eben mit dem Altargemälde für die Familie de' Dei, und mit der *Madonna la Giardiniera* für einen Bürger in Siena beschäftigt, als er den Ruf nach Rom erhielt. Er beschleunigte seine Abreise so sehr, dafs er das Altargemälde, welchem die letzte Hand fehlte, unvollendet liefs, und seinem Freunde Ridolfo Ghirlandaio den Auftrag gab, ein Gewand in dem Madonnabilde zu beendigen. Die Zartheit des Gefühls, und der Reitz der Behandlung geben diesem letzten Gemälde einen Platz unter den gediegensten Arbeiten Rafael's, und setzen es in seiner Art, der Grablegung Christi zur Seite. Das Altarblatt ist so geblieben, wie es aus der Hand Rafael's kam, und befindet sich in dem Pallaste Pitti in Florenz; gestochen von Larmessin. Die Giardiniera ist Museum zu Paris; gestochen von Chereau, Desnoyers u. a.

Künstler, der alle seine Vorgänger und Zeitgenossen als seine Lehrer ansah, ihre Verdienste in sich zu vereinigen suchte, und zugleich sich selbst als einen der seltenen Geister zeigte, die den Bemühungen Aller eine andere Richtung geben; denn solchen Werken, als den letzten Gemälden Rafael's, konnte Niemand mehr den Rang streitig machen. Auch ohne die Empfehlung des Bramante würde Julius II., der vielleicht noch mehr als sein Nachfolger die Verdienste mit Einsicht und wahrem Eifer zu würdigen wufste, ihn nach Rom berufen haben, um zu seinen weitaussehenden Absichten mitzuwirken.

Rafael in Rom.

So glücklich es für Julius den Zweyten war, Künstler wie Rafael und Michael Angelo bereit zu finden, die seinen weitaussehenden Planen die Hände bieten konnten, eben so glücklich war es auch für diese, durch einen so mächtigen Beschützer zu Unternehmungen aufgefodert zu werden, ohne welche sie den ganzen Umfang ihrer Talente nicht an den Tag legen, und selbst den Gipfel ihrer Gröfse nicht hätten erreichen können *). Rafael eilte mit grofsem Jubel nach Rom **), als er den Ruf des Papstes erhielt, der ihm bey einem sehr freundlichen Empfange die Malereyen in einem der dazu bestimmten Zimmer im Vatican auftrug.

In den Gemälden seiner Jugendjahre hatte er sich an die Empfindungen gehalten, welche einem zärtlichen Gemüthe zuerst bekannt werden; er malte am liebsten die Madonna mit dem Jesuskinde; später auch den Erlöser am Kreuze, am Grabe und in der Glorie von Engeln umgeben. In dem Pallaste des Oberhauptes der Kirche fühlte er sich aufgefodert, die Dreyeinigkeit in ihrer ganzen Glorie dem Auge gegenwärtig zu machen. Hier beginnt eine neue Epoche in seinem Leben, in welcher er

*) Der Geschmack Julius des Zweyten entschied in dieser wichtigen Epoche mehr für die Malerey, als für die plastischen Künste. Dieser Papst hatte eine grofse Vorliebe für Michael Angelo, der an einem ungeheuren Monumente in Marmor für ihn arbeitete. Beyde waren heftig, daher sie oft aneinander stiefsen, und sich auch einmal entzweyten. Der Papst mufste dem unbiegsamen Geiste des Künstlers nachgeben. Aber selbst die Eitelkeit, ein Monument ohne gleichen, für seine Person errichten zu lassen, konnte seine Vorliebe für die Malerey nicht überwiegen. Nachdem sie wieder Freunde geworden waren, mufste Michael Angelo gegen seine Neigung die Vollendung des Monuments verabsäumen, und die Deckengemälde in der Sixtinischen Capelle unternehmen.

**) Ein Brief von Rafael an einen Verwandten in Urbino beweiset, dafs er am 11. April 1508 noch in Florenz war, und ein anderer an Francesco Francia, dem er den Empfang seines ihm überschickten Bildnisses anzeigt, dafs er am 5. September in Rom schon sehr beschäftigt war, und mehrere Schüler bey sich hatte. Da er sehr eilig von Florenz abreisete, kann man annehmen, dafs er schon im Frühlinge in Rom ankam; es ist ohnehin schwer zu begreifen, wie die ganze *Stanza della segnatura* schon im Jahre 1511 vollendet seyn konnte. Man ersieht auch aus diesem Briefe, dafs Rafael, ohne Zweifel in Bologna, die persönliche Bekanntschaft des Francesco Francia (Raibolini) gemacht hatte.

Malvasia behauptet (Felsina pittrice tom. 1 pag. 45), einige Umstände bewiesen, dafs Rafael erst im Jahre 1510 nach Rom gekommen sey; das oben erwähnte aber widerlegt diese Behauptung.

zeigt, dafs er Alles unternehmen konnte, da ihm alle Mittel zu Gebote standen, und nichts für seine Fähigkeiten zu gewagt war. Er fafste die Idee, in der *Stanza della segnatura* oder *delle scienze*, den ganzen Umfang der geistigen Natur des Menschen bildlich darzustellen; das Göttliche, oder die Religion in der sogenannten Disputa; das Wissenschaftliche in dem Gemälde der Philosophie (Schule von Athen; *) das Gebiet der Phantasie in dem Parnafs, und das, was die Völker regiert, — wodurch der Mensch sich selbst beherrscht, in dem Gemälde der Gerechtigkeit, Stärke und Mäfsigung (temperanza).

Er fing mit den Deckengemälden an, in welchen die allegorischen Figuren der Theologie, Philosophie, Poesie und Gerechtigkeit die vier Hauptgemälde erklären, über denen sie sich befinden **). In dem Gemälde der Religion wollte er die Geheimnisse der Offenbarung und ihre Beziehungen auf den Menschen, — beydes, den Himmel und die Erde in ihren geheimen Verhältnissen darstellen. Auf dem Altare ist die Hostie; an beyden Seiten beschäftigen sich die Statthalter Christi, Prälaten, Doctoren, Gelehrte und Laien, mit den Geheimnissen der christlichen Religion. In dem obern Theile des Gemäldes erscheint (ihnen unsichtbar, aber allgegenwärtig) über dem Gewölke, welches dem Menschen das Ueberirdische verhüllt, die Gottheit — mit den Propheten, Patriarchen, Evangelisten, Märtyrern und Vertheidigern der Kirche. Der heilige Geist schwebt in der Mitte; Christus schaut herab mit unaussprechlicher Theilnehmung und Liebe; Johannes der Täufer deutet auf den Erlöser; die Mutter Gottes betet ihn an. In der obern Sphäre trägt Gott der Vater mit einer Hand die Erde, die er mit der andern segnet.

Bey einer sehr einfachen Behandlung zeigen hier die tiefsten Gedanken und die erhabenste Dichtung den Umfang des Genies vielleicht mehr, als irgend ein anderes seiner Werke; in keinem findet man einen gröfsern Reichthum der Phantasie, als hier, wo jede Figur so charakteristisch vorgestellt ist, dafs man glauben sollte, Rafael habe Adam, David, die Patriarchen und Kirchenväter im alten und neuen Testamente eben so wohl gesehen und nach der Natur gezeichnet, als die zum Theil lebenden Personen, die sich unten befinden. Dieses Gemälde hat noch den Vorzug, ganz eigenhändig zu seyn, und die Fortschritte, die Rafael machte, indem er mit demselben beschäftigt war, zeigen sich deutlich; der Theil zur Rechten, mit welchem er endigte, ist mit weit mehr Freyheit gemalt, als die Figuren, mit denen er auf der andern Seite angefangen hatte.

---

*) Die Namen, mit welchen man diese zwey ersten Gemälde bezeichnet, sind sehr uneigentlich. Sie rühren von Vasari her, der ganz unverständlich ist, wenn er sagt: *fece un numero infinito di Santi che sottoscrivono la messa, e sopra l'ostia, che è sopra un Altare disputano.* Diese sogenannte Disputa, welche nichts weniger als einen Streit vorstellt, sollte das Gemälde der Theologie, und das zweyte nicht die Schule von Athen, sondern das Gemälde der Philosophie genannt werden, denn es sind hier nicht die Philosophen von Athen, sondern die der Welt versammelt.

**) Ausser diesen allegorischen Figuren sind in der Decke noch vier andere kleine Gemälde: der Fall Adams, die Sternkunde, Apollo und Marsyas, das Urtheil Salomons.

Man pflegte in der Zeit des Perugino die Gegenstände nicht anders vorzustellen, als so, wie sie unter freyem Himmel erscheinen. Rafael hatte sich bis dahin noch in keinem Gemälde von dieser Gewohnheit entfernt *). Er bediente sich auch noch der Vergoldungen, welche damals so üblich waren. Diese deuten in dem Gemälde der Theologie die Glorie an, ohne jedoch die Wirkung darzustellen, welche ihr Schein in den übrigen Gegenständen hervorbringen könnte. Der Gott Vater ist mit diesem Glanze umgeben, und dennoch selbst von dem Lichte des Tages beleuchtet. Später hätte vielleicht Rafael durch die Kraft der Farbe dem Gemälde die Pracht gegeben, welche man in den Vergoldungen suchte. Vielleicht hätte er das Licht blofs von der Glorie ausgehen lassen **), und das Irdische nur mit ihrem Wiederscheine beleuchtet, um auch in dieser Hinsicht dem Gemälde einen poetischen Sinn zu geben. Aber eine solche Idee war in der damaligen Zeit noch zu fremd, die Malerey war auf ihrem Wege zu der Illusion noch nicht an dem Ziele, zu welchem Rafael selbst sie bald führte. Noch mehr dazu geboren, für den Verstand und für das Herz zu malen, als für das Auge, fing er damit an, die Kunst zuerst durch eine philosophische Poesie auf eine höhere Stufe zu heben ***).

Julius der zweyte, welchem diese Werke neben seiner Liebe zu den Künsten auch in Hinsicht des Ruhms, ein Beschützer derselben zu seyn, am Herzen lagen, erstaunte bey dem Anblicke dieses ersten Gemäldes, und rief aus: Wie — dieser Knabe! *Come — questo ragazzo!* —

Neben seinem Oheime Bramante — zu Thränen gerührt, in tiefer Demuth knieend, empfing Rafael den Segen des heiligen Vaters, und wie von einem höhern Geiste beseelt stand er auf, vor Freude und Zufriedenheit strahlend. — Ein Gefühl, wie es nur die Sieger bey den olympischen Spielen ergriffen haben kann!

Es hatte Rafael vielleicht geschmerzt, dafs in der Reihe von Zimmern schon vieles angefangen, und zum Theil vollendet war; der Papst aber, der wohl fühlte, was von ihm zu erwarten war, gab den Befehl, alles, was die gröfsten Meister der

---

*) Die Maler im Orient, Indien, China (und vielleicht Japan,) denen wir nicht die gehörige Gerechtigkeit wiederfahren lassen, befolgen noch heute gewissermassen das nämliche System, indem sie den Schatten als etwas Entbehrliches und Schädliches ansehen, und nicht ganz einig mit sich selbst sind, ob die Gegenstände so vorgestellt werden sollen, wie sie sind, oder so, wie sie durch die Perspective und durch die Beleuchtung dem Auge erscheinen.

**) Die Beleuchtung, welche einzig vom Christuskinde ausgeht, hat die *notte di Correggio* so berühmt gemacht. Correggio malte dieses Bild im Jahre 1523, als Rafael schon zehn Jahre früher die Idee einer solchen Beleuchtung in der Befreyung des heiligen Petrus zur Vollkommenheit gebracht hatte.

***) Die unter dem Gemälde der Theologie befindlichen Cariatiden sind erst nach der Zeit Rafael's von Pierin del Vaga gemalt, da die hölzerne Bekleidung, deren Vasari als eines Meisterstückes in ihrer Art erwähnt, weggenommen wurde. Ohne Zweifel schickte sich diese besser zu dem Ganzen, als die fremdartigen Cariatiden.

Zeit schon gemalt hatten, wieder abzuwerfen, um seinem Genie freyes Feld zu geben. — Der Befehl ward vollzogen; Rafael aber liefs vorher genaue Zeichnungen nach allen diesen Werken machen, um sie zu benützen, und gab nicht zu, dafs das, was von seinem Lehrer P. Perugino in der Decke der *Stanza della sala Borgia* noch zu sehen ist, vernichtet würde.

Es läfst sich leicht ermessen, was für einen Eindruck es in ganz Italien gemacht haben mufs, dafs die Arbeiten eines Luca Signorelli, des Abate di S. Clemente d'Arezzo, Sodoma, und mehrerer von den ersten Künstlern ihrer Zeit, auf den Befehl des Papstes zernichtet werden mufsten, um einem unbärtigen Jünglinge Platz zu machen. Nichts kann einen deutlichern Beweis von der Ueberlegenheit seines Geistes geben, als dafs ein so ausgezeichneter Vorzug anstatt des Neides ihm nur Bewunderung, anstatt der Feinde nur Freunde gewann.

Rafael zog bey diesen Unternehmungen die Urtheile der gröfsten Männer zu Rath, und benützte die Kenntnisse der ersten Gelehrten, Dichter und Künstler in und ausser Rom — Paolo Giovio, Navagero, Andrea Fulvio, Pietro Aretino, Ariost, Annibal Caro; — Calcagnini, Baldassar Castiglione, der gelehrte Cardinal Bembo, Bibiena, und der Papst selbst, waren seine Freunde. Schon bey dem Entwurfe des Gemäldes der Philosophie wufste Rafael die in seinem letzten Werke gemachten Erfahrungen anzuwenden. Er vermied die bis dahin übliche Regelmäfsigkeit in der Composition, gab den Stellungen der Figuren mehr Freyheit und Mannigfaltigkeit, und behandelte die Farbe und den Effect mit mehr Kunst, ohne sich jedoch von der Ruhe und Einfachheit seiner vorhergehenden Werke zu entfernen. Dieses ist unter seinen Werken als dasjenige zu betrachten, in welchem er sich zum ersten Male gänzlich von den Fesseln der Gewohnheit befreyte, und seinen eigenthümlichen Geist ungebunden entwickelte. So schwer es war, aus diesem Gegenstande, welchem keine Handlung zu Grunde liegt, ein Gemälde zu machen, das den Zuschauer anspricht und fesselt, — eine Aufgabe, welche zu lösen vielleicht keinem andern Künstler geglückt wäre — wufste Rafael es doch zu dem Triumphe der Malerey zu machen; denn es gelang ihm, nicht blofs die Empfindungen oder den Ausdruck der Leidenschaften, sondern sogar die Gedanken zu malen.

Die berühmte Gruppe des Archimedes mit vier von seinen Schülern ist hievon ein redender Beweis. Bramante, unter der Gestalt des Archimedes, mifst mit dem Zirkel die auf einer Tafel gezeichnete geometrische Figur, welche er ihnen zu erklären scheint. *) Einer, dessen Physiognomie nicht viel Talent verräth, knieet nieder, um sich der Tafel zu nähern: er versteht noch nichts; dem andern, der sich auf die Schultern

*) In keiner Beschreibung dieses Gemäldes ist es erläutert worden, was diese Figur ✡ bedeutet. Es ist mir unbekannt, ob irgend ein geometrisches Problem sich durch diese zwey gleichseitigen Dreyecke auflösen lasse. Sollte Rafael blofs eine geometrische Figur ohne weitere Beziehung auf der Tafel vorgestellt haben? — Sie scheint symbolisch zu seyn.

des ersten stützt, geht ein Licht auf; der dritte — ein schöner, geistvoller Jüngling *) — sieht mit Bewunderung und Entzücken auf die Tafel hinab; der vierte, dem schon alles klar ist, schaut hinauf zu diesem — „Du siehst", sagt er, „alles ist deutlich„! Neben ihnen hält Zoroaster die Himmelskugel in der Hand. In edler königlicher Kleidung, mit der Krone auf dem Haupte, zeigt Ptolomäus auf die Erdkugel, wendet sich zu Rafael, und macht ihn aufmerksam auf das Irdische — Er hatte bis dahin nur in dem Ueberirdischen gelebt.

Man bemerkt in diesem Gemälde die genaue Bekanntschaft Rafael's mit den ältern Dichtern Italiens; es ist offenbar, dafs er das Gedicht des Petrarch, *il Tempio della fama*, im Sinne hatte, in welchem wir jedoch nur eine charakteristische Enumeration der gröfsten Weltweisen finden. Mit einem viel poetischerem Geiste legte Rafael auch einen wissenschaftlichen Sinn in die malerische Ordnung, in welcher sie erscheinen. — Als die Grundlage alles Wissens, sehen wir vorn an die mathematischen Wissenschaften; Euklides, Pythagoras, und ihre Schüler Empedokles, Epikarmus, Architas, Terpander **). Auf der andern Seite die Arithmetik und Mechanik. Hier ist die Gruppe des Archimedes. Die höhere Philosophie ist auf den Stufen des Saales vorgestellt, in welchem sich die Versammlung befindet. Plato und Aristoteles in der Mitte, neben ihm der junge Alexander. Ein edler Jüngling, der das Studium der Arithmetik und Mechanik vollendet hat, steigt die Stufen hinauf, die zu den höhern Wissenschaften führen, — unschlüssig, ob er sich nicht an die Lehre des Diogenes halten solle, der frey von jedem Vorurtheile, — ein unabhängiger Mensch — ohne Rücksicht oder Anspruch, in bequemer Stellung ***) allein auf den Stufen liegt. Ein älterer Freund weiset den Jüngling an den Aristoteles, der die Lehre des göttlichen Plato auf die Moral anwendet, das Himmlische mit dem Menschlichen verbindet, und als ein Vermittler durch die Bewegung seiner rechten Hand zeigt, dafs er die Gemüther beruhigt, den Menschen mit der Welt und mit sich selbst in Frieden setzt, um Alles in das Gleichgewicht zu bringen. Dem göttlichen Plato zur Rechten, wendet Sokrates die höhern Lehren der Philosophie auf die Bildung der Jugend an; er unterhält sich mit einem schönen Jünglinge, die Bewegung seiner Finger zeigt, dafs er ihn durch Folgerungen unterrichtet. Dieser schöne gepanzerte Jüngling, der in weicher und bequemer Stellung, ohne Bemühung auf den Philosophen achtet, kann nur Alcibiades seyn.

Wir sehen hier in einem geschmackvollen, prächtigen Saale eine Versammlung edler, verständiger, denkender Menschen. Der erste Eindruck vergnügt das Auge, und erhebt das Herz; ohne Jemand zu kennen, fühlt man sich wohl unter ihnen,

---

*) Ein Bildnifs des Herzogs von Mantua, Friedrich Gonzaga.

**) Ein sehr schöner junger Mann, in einem weifsen mit Gold gestickten Mantel, der sich hier, unabhängig von den übrigen Figuren, als ein Bildnifs ankündigt, und ehemals für Rafael gehalten wurde, ist Francesco Maria della Rovere, Neffe des Papstes Julius des Zweyten, und Herzog von Urbino, — nicht der Herzog von Modena, wie es oben pag. 19 irriger Weise angezeigt ist.

***) *Assai piu che non vuole vergogna aperto. Petrarca Tempio della fama, Canto IV.*

man gefällt sich in einer solchen Gesellschaft. Der Effect, die Färbung, die geistvollen Köpfe, die Verschiedenheit der Charaktere, Stellungen und Gewänder, alles zieht an. Auch diejenigen, denen die Wissenschaften fremd sind, — die die Absicht des Künstlers nicht errathen, — erheitert der Anblick; denn, wenn wir auch nicht wissen, was die Personen sagen, sehen wir ihnen doch an, dafs sie empfinden, denken, und reden. Der Freund der Künste bewundert die Kunst, den Faltenwurf, die Färbung, den Effect, die Gruppirung; der denkende Mensch sucht in den charakteristischen Gesichtszügen zu lesen; der Gelehrte erkennt die Philosophen, macht seine Bemerkungen über den Gang in den Wissenschaften; er findet jede Figur am rechten Orte; ein jeder Gebildete bewundert hier die höchste Vollendung, die schönste Blüthe des menschlichen Geistes, in der Kunst.

In dem Gemälde der Poesie *) herrscht eine Heiterkeit, welche beweiset, dafs Rafael für das charakteristische griechischer Mythologie und wahrhaft attischer Gefühle eben so empfänglich war, als für die ernsthaften und erhabenen Gegenstände unserer Religion. Die gröfsten Dichter alter und neuer Zeiten sind auf dem Parnafs mit Apollo und den Musen unter Lorbeerbäumen versammelt; Homer steht zwischen Dante und Virgil, an der sich gegen unten ausbreitenden Hippokrene; er scheint von dem Geiste der Dichtkunst beseelt, in höhern Sphären zu leben **).

Die drey Gemälde gegenüber, welche die Rechtsgelehrsamkeit zum Gegenstande haben, stellen auf einer Seite den Tribonianus vor, der mit tiefer Unterwerfung den Codex des Civil-Rechts aus den Händen des Justinianus empfängt; auf der andern übergibt Gregorius der Neunte einem Consistorial-Advocaten den Codex der Decretalen, um die Begründung und Vereinigung des Canonischen und Civil-Rechts anzudeuten. In den drey allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, Stärke und Mäfsigung (*temperanza*), die den Platz über dem Fenster ausfüllen, ist es unverkennbar, dafs Rafael eben so, wie er sich schon früher die Vorzüge des Fra Bartolomeo in Ansehung des Effects und der Farbe aneignete, hier den Gestalten das Grofsartige des Michael Angelo einzuflöfsen suchte. — Eben das bemerkt man an dem Fresco-Gemälde

---

*) Das Gemälde der Philosophie ist unter allen Fresco-Gemälden von Rafael das einzige, von welchem der Carton sich bis auf unsere Zeit unversehrt erhalten hat. Dieses Kleinod befindet sich in Mailand, mit wenigen geringen Abänderungen, so wie das Gemälde. Man kann nicht mit Gewifsheit sagen, ob der Parnafs nicht schon unmittelbar nach dem Gemälde der Theologie angefangen worden ist.

**) Man rügt den Anachronismus, dem Apollo statt der Leyer eine Violine gegeben zu haben. Diefs ist aus einem grofsen Tonkünstler jener Zeit zu Liebe geschehen, der ein Liebling Leo X. und ein genauer Freund Rafael's war. Sein Bildnifs, welches ehemals in dem Pallaste Barberini in Rom wenig gesehen worden ist, jetzt aber im Pallaste Bracciano unter dem Namen des Violinspielers die gröfste Bewunderung erregt, deutet einen denkenden Kopf und einen Mann von tiefem Gefühle an. In einem Kupferstiche von Marc Anton, nach einer frühern Zeichnung Rafael's, zu dem Gemälde der Poesie sieht man den Apollo mit der Leyer, die er erst später in dem Gemälde selbst in eine Violine verwandelte.

des Propheten Isaias in der Kirche der Augustiner alla Minerva in Rom, bey welchem der berühmte Streit entstanden ist, ob Rafael durch den Anblick und das Studium der Werke des Michael Angelo seinen Styl vergröfsert, und dadurch gewonnen habe, oder nicht.

Es ist zu wundern, dafs einsichtsvolle Männer, anstatt ihre Aufmerksamkeit auf das Wesentliche in der Kunst zu richten, sich in solchen Nichtigkeiten verlieren, und gegen den guten Vasari zu Felde ziehen konnten, indem sie ihn einer Partheylichkeit für Michael Angelo und gegen Rafael zeihen, den er doch so sehr an den Himmel erhebt, dafs er keine Worte findet *). Niemand hat es gerügt, wenn eben der Vasari sagt, dafs Rafael, der in genauer Freundschaft mit Fra Bartolomeo lebte, sich sehr bemühte, dessen Colorit nachzuahmen **). — Die Erzählung, als ob Bramante ihn aus Freundschaft heimlich in die Sixtinische Capelle geführt hätte, ehe sie vollendet war, ist ungegründet, aber auch das einzige, worüber man hiebey den Vasari zu Rede stellen könnte. Rafael selbst würde nicht darüber in Harnisch gerathen seyn ***). Sollte er, der unaufhörlich vorwärts strebte, und dem sich alles Grofse, Gute und Schöne wie von selbst anschlofs, die Werke dieses grofsen Mannes gesehen haben, ohne dafs sie einen Eindruck auf ihn gemacht hätten? und mufste sich dieser Eindruck nicht auch absichtslos in seinen Werken äufsern? Rafael aber wufste den grofsen Styl des Michael Angelo noch zu verbessern, indem er das Uebertriebene vermied. Dieser opferte zu sehr dem Vergnügen, seine tiefen anatomischen Kenntnisse zu zeigen. Rafael wufste zu wählen, wo sie sich offenbaren, oder wo sie nur errathen werden müssen. Er selbst war reich genug an Ideen, um auch die anderer Künstler offenbar — nicht heimlich aufnehmen zu dürfen, wenn sie ihm anwendbar schienen. Sein Gefühl, — für jede Form empfänglich, — war es auch für das Riesenmäfsige, und er selbst würde nicht in Abrede genommen haben, dafs er den Gott Vater, der das Chaos in die Elemente theilt, nicht so würde erfunden haben, wenn er Michael Angelo nicht gesehen hätte. Die erhabene Idee des Schöpfers, der mit der Rechten die Sonne, mit der Linken den Mond an das Firmament setzt, hatte er geradezu von ihm genommen, aber die Zartheit des Gefühls, mit welcher er

---

*) Vasari, Mil. 1810. VIII. 22. *Di costui fece dono al mondo la natura quando vinta dal arte per mano di Michael Angelo Buonarotti, volle in Rafaelle esser vinta dall' arte e dai costumi insieme.* Diesen Mann schenkte die Natur der Welt, da sie in Michael Angelo durch die Kunst übertroffen war, und in Rafael durch die Kunst, und zugleich durch die Sitten besiegt seyn wollte.

**) *Piacendogli molto, e cercando assai d'imitare il suo colorire.*

***) Michael Angelo mufste im Jahre 1506, als Rafael noch in Florenz lebte, wegen eines Vorfalls, dessen Erörterung Vasari nur ankündigt, ohne sie zu geben, vor dem Zorne Julius II. flüchten, kam im Jahre 1508 wieder nach Rom, und mufste dem Papste willfahren, indem er die Deckengemälde der Sixtinischen Capelle übernahm, welche 1512 vollendet waren, so dafs der Papst bey den Feyerlichkeiten des Weihnachtsfestes in der Capelle die Messe lesen konnte. Schon in dieser Zwischenzeit aber, als die Arbeit zur Hälfte vollendet war, hatte Julius II. gewollt, dafs das Gerüst weggenommen würde, um das Werk zu sehen, und die Capelle war für Jedermann offen.

Gott den Vater über der Erde schwebend vorstellt, wie er mit der einen Hand dem Meere seine Gränzen, den Flüssen ihren Lauf bezeichnet, und mit der andern die Bäume und Pflanzen hervor winket — diese hatte er nicht von Michael Angelo entlehnt.

Beyde hegten die gröfste gegenseitige Hochachtung. Vasari theilt uns mit, dafs Rafael zu sagen pflegte, er danke dem Himmel, in derselben Zeit mit einem so grofsen Manne zu leben; und Michael Angelo habe von Jedermann — auch von Rafael — lauter Gutes gesagt. Er erinnere sich nur, von Michael Angelo gehört zu haben, „Rafael verdanke seine grofsen Verdienste nicht sowohl der Natur als dem anhaltenden Studium.“ Mit einer geringen Abänderung, dafs Rafael seine Verdienste nicht der Natur allein, sondern auch dem Studium verdanke, würde der Sinn dieser Worte sehr wahr und treffend seyn; denn es ist ein charakteristischer Zug Rafael's, sich alles anzueignen, was er für gut erkannte; aber Michael Angelo würde einem Künstler, der jünger war als er, und dessen Kenntnifs des menschlichen Körpers ihm unzureichend scheinen mochte, nicht gern den Vorzug in Ansehung der Naturgaben zuerkannt haben. Dieser grofse Mann war nicht ganz frey vom Neide, und sein Charakter stimmte mit Rafael zu wenig überein, als dafs sie in sehr freundschaftlichen Verhältnissen hätten leben können.

Ernsthaft und in sich gekehrt liebte Michael Angelo die Einsamkeit. Das weibliche Geschlecht hatte keine Reitze für ihn. Dienstfertig, zuvorkommend und mittheilend war Rafael. Alles gelang ihm ohne Anstrengung; jede Gesellschaft, die vergnügt und unterrichtet war, war ihm willkommen. Wenn eine Meinung bestritten wurde, freute es ihn eben so sehr, seine eigene zu berichtigen, als die seines Gegners; sich selbst und andere zu belehren, war für ihn der Zweck des Lebens. Entfernt von aller Anmassung, erwarben ihm seine Verdienste und seine Leutseligkeit die allgemeine Hochachtung und Liebe. *) So wie das Moralisch-Schickliche, war ihm auch der äufsere Anstand werth. Nie sah man ihn allein, und wenn er sich nach Hof begab, war es nie ohne die Begleitung vieler seiner Freunde und Schüler, — lauter Männer von Verdiensten und Talent.

Die *Stanza della segnatura* war schon im Jahre 1511 vollendet, und es ist schwer zu begreifen, dafs ein so grofses Werk so studiert und ausgearbeitet, in weniger als vier Jahren hervorgebracht werden konnte. Leonardo da Vinci, der mit der Beendigung des berühmten Abendmals in Mailand zauderte, um ein schickliches Original zu dem Kopfe des Judas zu finden, **) suchte ein Urbild zu jeder Figur.

---

*) Vasari bemerkt, dafs sogar die Thiere ihm Achtung bewiesen.

**) Man sagt, und es ist nicht unwahrscheinlich, Leonardo habe sechzehn Jahre an diesem Werke gearbeitet. Er sammelte sorgfältig seine Bemerkungen, und Erinnerungen. So oft ihm merkwürdige Physiognomien begegneten, zeichnete er sie nach der Natur, um seiner Einbildungskraft zu Hülfe zu kommen. Er wollte bey einem jeden Charakter erst von dem Einzelnen auf das Allgemeine schliefsen, und dann wieder ein Vorbild in der Natur finden, um sich desselben zum Modell zu

Bey dieser Art zu verfahren, würde das einzige Gemälde der Religion mehrere Jahre erfodert haben, Rafael aber fand die charakteristischen Züge in seiner Phantasie. So mächtig schwebte ihm das Gesehene, sowohl als die Bilder der Einbildungskraft vor dem Auge des inneren Sinnes, dafs er sie wie gegenwärtig nachbilden, und daher mit einer solchen Schnelligkeit zu Werke gehen konnte.

Das Gemälde der Religion hat das Gepräge des Geistes seiner Zeit. Die Figuren — zum Theil wirkliche Bildnisse, — sind alle auch wie Bildnisse behandelt. Eben so in den Gemälden der Philosophie, und der Poësie, aber hier mufsten griechische Philosophen — griechische Dichter vorgestellt werden. Rafael fand sich in einer neuen Welt, aber er wufste in den Geist der Alten einzudringen, sich ihre Sitten, ihr Benehmen so richtig vorzustellen und zu errathen, als ob er in Athen gelebt hätte, und auch in dieser Hinsicht sind seine Werke klassisch geblieben. Die Figuren der Gerechtigkeit, Mäfsigung und Stärke hingegen, die keiner Nation insbesondere angehören, sind rein idealisch, und auch diefs ist eine Aufgabe, die er zuerst löste. Es ist dreist es zu sagen, aber nicht minder wahr; schon diese drey Figuren beweisen, dafs Mich. Angelo sich mehr an die Form hielt, Rafael aber sich den Geist der Alten anzueignen wufste. Ein jeder auf seine Weise schöpften beyde in derselben Quelle, und nur daher rührt der Anschein einer Nachahmung.

Alles, was Rafael hervorbrachte, ist nicht das Werk langer Bemühung, Ueberlegung und Anstrengung; als freywillige Schöpfungen einer immer regen Phantasie, entstanden in dieser Zeit auch noch: die Heimsuchung Mariä, — vielleicht das Bild der Madonna mit dem Kinde, der heiligen Anna und dem heiligen Johannes, welches man die Perle nennt und das Bildnifs seines Freundes, der die Violine spielt, von welchem schon die Rede war; — der Cardinal Bibiena — die berühmte Madonna della Sedia. *) Eine kleine heilige Familie, die er schon in Florenz entworfen, aber wie man an dem ganz veränderten Hintergrunde sieht, in Rom zu malen angefangen hatte, ist unvollendet geblieben. **)

---

bedienen. Rafael hatte diese Vorräthe in seiner Phantasie bereit. Er würde nicht so wie Leonardo empfohlen haben, die Ideen zu Gemälden in den Gestalten zu suchen, welche man in altem Gemäuer oder in den Wolken zu entdecken glaubt.

*) Die zwey ersten sind in Spanien. Sie befinden sich im Umrisse, in: — *Suite d'Etudes calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Rafael. Paris. MDCCCXVIII.* Die Heimsuchung Mariä ist so eben von Richomme, die Perle von Poilly gestochen. Der Violinspieler in Rom, in der Gallerie Sciarra ist niemals in Kupfer gestochen. Die *Madonna della Sedia*, gestochen von Morghen, Desnoyers, Müller, u. a. ist in Florenz, im Pallaste Pitti. Der Cardinal Bibiena, in Florenz, ist nicht gestochen. Die Jahrzahlen lassen sich bey diesen Gemälden nicht genau angeben.

**) Die Sammlung von Handzeichnungen in Florenz besizt den Entwurf zu diesem Gemälde, welcher auch in einer Auswahl derselben in Kupfer gestochen ist, wo der Hintergrund an die Umgebungen von Florenz erinnert; ein unvollendetes Gemälde ist in Wien bey dem Grafen Esterhazy. In einem ebenfalls blofs angelegten Gemälde, wel-

Niemals ist die Unbefangenheit der heiligen Jungfrau in der Blüthe ihrer unschuldigen Jugend so wahr und so reitzend vorgestellt worden, als in der Heimsuchung. Rafael vermied nicht, es sichtbar werden zu lassen, dafs sie bald Mutter seyn werde; er macht darauf aufmerksam, und gibt, indem er Bedeutung und Grazie vereinigt, eben dadurch dieser Figur etwas besonders anziehendes. Wir haben keine Madonna von ihm, die den Eindruck so deutlich zu erkennen gibt, den die Werke der Alten auf ihn gemacht hatten; sie gleicht einer Muse. In der Ferne erscheint Gott der Vater von Engeln umgeben in den Wolken, und die Taufe Christi in dem Jordan, der sich an dem Horizonte verliert. Die heilige Elisabeth ist das Porträt der Frau des Marino Branconio, für welchen das Bild gemalt war, und dessen Bruder Joh. Bapt. Branconio neun oder zehn Jahre später der Braut Rafael's die Grabschrift setzte.

In der frohen Darstellung der heiligen Familie — die Perle, — ist die Madonna die lieblichste unter allen, die wir von Rafael haben. Die Heiterkeit und Freude, die das ganze Bild beseelt und sich vorzüglich lebhaft in dem kleinen Christus ausspricht, mögen diesem Gemälde den Namen gegeben haben, der ihm geblieben ist. Da der König Philipp IV. von Spanien es eben gekauft hatte, rief er aus: „Diefs ist meine Perle!“ In der Entfernung pflückt der heilige Joseph Blumen bey den Ruinen eines alten Gebäudes. Die ehrwürdigen Ueberreste alter Baukunst zogen Rafael bey seiner Ankunft in Rom so sehr an, dafs er sie in dieser Zeit gern in den Hintergründen anzubringen pflegte, indem er sich einen Anachronismus erlaubte, dergleichen wir später bey ihm nicht mehr finden. — Bey dem anspruchlosen Bilde des Violinspielers ist es merkwürdig, mit welcher sonderbaren Gewalt die Darstellung in einem Kunstwerke anziehen kann, wenn auch kein Kunstgriff angewendet ist, um das Auge zu bestechen. Wir sehen hier nichts als den Kopf eines jungen Mannes, der die Saiten seiner Violine mit dem Bogen berührt — und mitten unter den schönsten Gemälden der ersten Meister, zieht dieses einfache Bildnifs — ohne irgend ein besonderes Mittel, um sich einen Werth zu geben, das Auge selbst von den reitzenden Bildern der büfsenden Magdalena von Guidoreni, immer wieder ab, und fesselt — aber der Blick ist voll Seele, — man glaubt, das Bild denkt und empfindet. Eben das bemerkt man an einem kleinen Kopfe, den Rafael schon in früher Jugend gemalt hat. Es ist ein Mönch; jetzt in der Sammlung von Gemälden aus der toscanischen Schule, in der Akademie zu Florenz neben andern Bildnissen, deren einige schon viel mehr Kunst, aber nicht jenes innige Leben andeuten.

Die Madonna della Sedia, auf die wir wieder zurückkommen werden, reitzt durch die Vollkommenheit der Ausführung, und spricht den Zuschauer so sehr an, dafs kaum irgend ein anderes Gemälde sich so berühmt gemacht hat, obgleich man ihm vorwirft, dafs es nicht das Göttliche ausdrückt, welches einer Mutter Gottes ziemt.

---

ches Herr Wendelstadt in Frankfurt besitzt, sieht man in der Ferne den Thurm einer christlichen Kirche sich auf der Ruine eines alten Tempels erheben.

Vasari übergeht diese vier Gemälde; er erwähnt des Propheten Isaias *), der Sibyllen in der Kirche *alla Pace*, und der Galatea **) — ohne die Zeitfolge zu bestimmen zwar bey dem zweyten Zimmer im Vaticane, aber als gleichzeitig mit dem ersten, *Stanza della Segnatura* oder *delle Scienze*. Was er über den Isaias sagt: dafs Rafael diese Figur, da sie schon vollendet war, wieder aufs neue malte, um ihr mehr Würde zu geben, nachdem er die Werke des Mich. Angelo in der Sixtinischen Capelle gesehen hatte, ist so bestimmt, dafs man es kaum bezweifeln kann; auch entspricht es der Bescheidenheit Rafaels, und dem Eifer, mit welchem er nach der Vollkommenhit strebte. So nichtig aber als die oben erwähnten durch die Worte des Vasari veranlafsten ***) Streitigkeiten, eben so unstatthaft sind auch die Urtheile über ein Gemälde, das man nicht mehr gehörig würdigen kann. Man sagt, Mich. Angelo habe den Mönchen, für die es gemacht war, geantwortet — da sie ihn in Ansehung des verlangten Preises zu Rath zogen, der ihnen zu hoch schien — das einzige Knie sey mehr werth, als alles das, was sie für die ganze Figur verweigern wollten. Diese charakteristische Anekdote, die beyde Künstler in ein so schönes Licht stellt, gibt einen hohen Begriff von dem Gemälde; aber es ist bekannt, dafs es schon von Daniel da Volterra retouchirt worden ist, weil der Kirchendiener es durch ungeschicktes Putzen und Waschen verdorben hatte, da es noch neu war.

Die Galatea ist, nach der Behandlung zu urtheilen, sowohl als auch nach der Angabe des Vasari, eine frühere Arbeit als die Sibyllen, wo die Kraft der Haltung und Farbe, wie in dem Heliodor und dem Wunder zu Bolsena, in ihrer höchsten Vollkommenheit erscheint.

Agostino Chigi, einer der reichsten Männer, und ein leidenschaftlicher Freund der Künste, der vielleicht schon früher in seiner Vaterstadt Siena mit Rafael bekannt geworden war, und jetzt in Rom seine Talente fortwährend in Anspruch nahm, hatte ihn aufgefodert, einen Saal seines Pallastes mit Fresco - Gemälden zu zieren. Rafael fing mit dem Triumphe der Galatea an, und wollte, sagt man, auf drey andern Feldern, — nach den damaligen Begriffen von den Elementen — Erde, Luft und Feuer vorstellen. Die Meeresgöttin, umgeben mit Tritonen, Nymphen und Genien, gleitet

---

*) In der Augustiner Kirche *alla Minerva* in Rom. Gestochen von Vostermann, Golzius, und von P. Aquila bey den Logen - Gemälden.

**) Gestochen von Golzius, Cunego, Dorigni, Richomme u. a. Die Galatea und ein Brief, in welchem Rafael das schmeichelhafte Urtheil des Grafen Castiglione über dieses Gemälde beantwortet, haben die Veranlassung zu manchen Bemerkungen gegeben, die weiter unten auseinander gesetzt werden. Auch von den Sibyllen wird später die Rede seyn. Neuerdings hat jemand behauptet, dafs die Galatea eine Venus sey. Der erwähnte Brief beweiset, dafs Rafael eine Galatea vorstellen wollte.

***) *Onde tal vista fu cagione, che Rafaello subito rifacesse di nuovo l'Esaia profeta, che ci si vede, che di già l'aveva finito. Nella qual opera, per le cose vedute di Michel Angelo, migliorò ed ingrandì fuor di modo la maniera, e diedele piu maëstà.*

in einer Muschelschale auf der Oberfläche des beweglichen Wassers dahin; Delphine sind die Rosse ihres kleinen Triumphwagens; Liebesgötter mischen sich in das Spiel — die ganze Vorstellung ist heiter und fröhlich; schwerlich hätte man sie von einem Künstler erwartet, der eben in dem Gemälde der Theologie, mit dem Ernste eines Dante gedichtet, und mit so frommen Sinne gemalt hatte.

Ernstere Beschäftigungen im Vatieane, und neue Unternehmungen für Agostino Chigi selbst, mögen Rafael bis an sein Ende gehindert haben, die Gegenbilder zu der Galatea auszuführen; sie ist in diesem Saale das einzige Gemälde geblieben. Es ist erfreulich, von ihm, dessen empfänglicher Geist sich über alle Ideen, Leidenschaften und Naturerscheinungen ausbreitete, auch eine Göttin des Oceanus zu haben; die Originalität dieser damals noch neuen Idee hat viele Nachahmer gefunden, und erregt den Wunsch zu sehen, wie er die drey andern Elemente dargestellt haben würde. Die Gegenstände, die wir sehen, gehen aus dem Schoofse der Erde hervor. Sie ist der Schauplatz der Ereignisse, die man malt, aber diese stellen nicht das sogenannte Element vor. — Ohne Zweifel würde Rafael auch durch die Darstellung der übrigen drey sogenannten Elemente, der Malerey neue originelle Bilder gegeben haben, die mit ihm verloren sind.

4 Tle in 2 Bde.
1824
Ohne das Heft
mit 18 Lithographien

Rafael Sanzio von Urbino.

Dritte Abtheilung.

Das zweyte Zimmer im Vatican. Stanza di Eliodoro. Farbengebung. Gleichzeitige Arbeiten.

Rafael als Baumeister.

Die Logen im Vatican.

Das dritte Zimmer im Vatican. Stanza di torre Borgia. Gleichzeitige Arbeiten.

Die Cartons und die Teppiche, Arazzi.

Das zweyte Zimmer im Vatican:

Stanza di Eliodoro.

Farbengebung.

Da Rafael bis zu seiner Ankunft in Rom nur mit einzelnen Gemälden beschäftigt gewesen war, hatte er noch keine Schüler, die ihm als Mitarbeiter dienten. Jetzt, da Julius II. ihm allein den Auftrag gab, die dazu bestimmten Zimmer im Vatican auszumalen, konnte er unmöglich ohne Beyhülfe dem Verlangen des Papstes und seinem eignen Wunsche, diese Wände je eher je lieber belebt zu sehen, Genüge leisten. Er mufste sich der Hülfe Anderer bedienen, und wir sehen von dieser Zeit an wenige ganz eigenhändige Gemälde von ihm.

Zwey Jünglinge von seltenen Gaben, welche er seit seiner Ankunft in Rom mit ungemeiner Liebe unterrichtet hatte, waren ihrem Lehrer unbedingt ergeben; schnell hatte sich das feurige Genie des eifrigen Giulio romano entwickelt; ohne eignen Willen wufste der folgsame Penni mit geschmeidigem Talente den Absichten seines Meisters zu entsprechen; Italien wimmelte von geschickten Künstlern, deren mehrere sich ihm anschlossen. So bildete sich seine Schule; eine Gesellschaft, die stolz darauf war, unter ihm zu arbeiten, und Rafael konnte, gleich dem Steuermanne eines Schiffes, das mit vollen Segeln dem Ziele entgegeneilt, durch die Mitwirkung vieler Gehülfen seine zahlreichen und grofsen Unternehmungen desto schneller vollenden, ohne der Originalität seiner Gemälde Eintrag zu thun; denn wenn ein Jüngling mit brennendem Genie, wie Giulio romano, seines eignen ungebundenen Geistes ungeachtet, doch nur in Rafael lebte; *) wenn ein Penni, **) der bey einer so ausgezeichneten Geschicklichkeit in der Ausübung, doch nur dem Winke seines Lehrers Folge leistete; wenn Männer, wie Timoteo della Vite, Gaudenzio Ferrari, Pierin del Vaga, Polidoro, — die in der Kunst wie Sterne glänzten, sobald die Sonne verschwand — seine Gedanken und Gefühle erriethen, und sich ihm freiwillig unterwarfen: waren die Gemälde, welche sie nach den Entwürfen des Meisters machten, auch wenn er selbst nicht die Hand

*) Man bemerkt, dafs Giulio romano, so reich er auch selbst an Ideen war, bei Rafael's Lebzeiten nicht ein einziges Gemälde eigner Erfindung ausgeführt hat.

**) Francesco Penni (genannt il Fattore, weil Rafael ihm die Aufsicht über die häuslichen Geschäfte übertragen hatte) war sowohl als Giulio Romano, in sehr jungen Jahren, bald nach Rafael's Ankunft in Rom zu ihm gekommen. Beyde sind ihrem Lehrer bis in den Tod getreu geblieben, und haben mit ihm in dem gegenseitigen Verhältnisse von Söhnen zu einem gütigen Vater gelebt.

daran gelegt hätte, doch Werke Rafael's. *) Die Hingebung seiner Mitarbeiter verlieh ihnen jene Einheit, ohne welche ein Kunstwerk nicht ein schönes Ganzes machen kann; auf diese Weise wurde die Anzahl der vorzüglichen, und selbst unbezweifelten Gemälde Rafael's so grofs, dafs es ohne die Beyhülfe seiner vertrautesten Schüler unmöglich gewesen wäre, sie alle an das Licht zu bringen, obgleich die Gediegenheit in welcher die Ideen sich seiner Phantasie darstellten, und seine Sicherheit in der Ausübung ihm die Zeit ersparte, sie durch Abänderungen zu verbessern und zu runden. Giulio romano pflegte die Oelgemälde anzulegen. Rafael verbesserte und vollendete sie mit dem gröfsten Fleifse; in den Fresco-Ge-

*) Wir beschränken uns in diesen Blättern darauf, die vorzüglichsten Gemälde Rafael's zu erwähnen. Eine Aufzählung aller derer, die — auch nicht mit Unrecht — unter seinem Namen bekannt sind, und eine Untersuchung, in wie fern sie diesen Namen verdienen, würde zu weit führen. Kaum eine, selbst der vollständigsten Sammlungen von Kupferstichen wird alles das Gute, was unter dem Namen Rafael gestochen ist, aufweisen können. Die Verzeichnisse erwähnen allein bey siebenzig heilige Familien. Unter diesen befinden sich auch sehr bedeutende, obgleich nicht so berühmte Werke, denen man den Namen Rafael nicht absprechen kann, wie z. B. die heilige Familie in Mailand, wo der kleine Christus auf einem Lamme sitzt. (Gestochen von Caravaglia.)

Mehrere Gemälde in Spanien, England, Frankreich, Deutschland und Italien sind bekannt und unbezweifelt; andere zerstreut, versteckt und ungewifs. Ein Graf Firmenti in Riva am Garda-See besitzt ein Gemälde, welches, wie man sagt, wenn es auch nicht von der Hand Rafael's seyn sollte, doch offenbar ihm sein Daseyn verdankt. — In Dux, an der böhmischen Gränze, soll sich in einem Schlosse des Herzogs von Friedland (Wallenstein) ein so schönes Gemälde befinden, (welches Rafael zugeschrieben wird), dafs es der Besitzer nicht mit Golde würde aufwiegen lasen.

Es leuchtet ein, dafs alle diese Werke nicht von der Hand Eines Mannes herrühren können, selbst wenn er ein hohes Alter erreicht hätte. Einige, der vortrefflichsten — und unläugbar Rafael'schen Gemälde sind, — in dem Geiste seines Lehrers, aber fast gänzlich von der Hand des Giulio romano gemalt, wie die berühmte heilige Margaretha (vid. Vasari, in dem Leben des Giulio romano), und die vortreffliche heilige Familie in Spanien, welche zum Gegenbilde der sogenannten Perle bestimmt war. Andere Gemälde sind doppelt vorhanden, ohne dafs man weifs, welchem von beyden man den Vorzug geben soll. Eine Wiederholung der Madonna *la Giardiniera* in der Sammlung des Cardinal Fesch z. B. hält nicht allein die Probe bey der Vergleichung mit dem Gemälde, das in dem Museum in Paris für das Original anerkannt ist, sondern liefs, als beyde daselbst neben einander gestellt wurden, die Kenner und Künstler zweifelhaft, welches von beiden den Vorzug verdiene. Der Vorfall mit der Copie des Bildnisses Leo X., welches Giulio romano für das Original erklärte, woran er selbst gearbeitet hatte, kann zum Beweise dienen, dafs Rafael, wenn er ein Gemälde, so zu sagen mit der Hand eines seiner vorzüglichsten Schüler wiederholte, wohl etwas hervorbringen konnte, das dem, was er mit eigner Hand ausführte, nicht viel nachgibt; denn diese Copie war von Andrea del Sarto, zu dessen Bildung das Studium Rafael's zwar viel beygetragen hat, der jedoch nicht einer seiner Schüler war.

So wenig derjenige, der ein Kunstwerk mit Kenntnifs und Gefühl zu beurtheilen weifs, eine geistlose Copie für ein Original ansehen wird: eben so schwer ist es, darüber abzusprechen, wenn ein geschickter Künstler sich mit dem Geiste des Vorbildes vertraut zu machen gewufst hat, und es in seiner Nachahmung nur zu verdoppeln sucht. Noch schwieriger ist es, über retouchirte oder gar übermalte Gemälde zu entscheiden, welche oft nicht mehr für ein Werk des Meisters gelten können, aber es doch waren.

mälden hingegen ist zwar alles von demselben Geiste beseelt, aber man bemerkt nicht mehr jene Sorgsamkeit, welche die *Stanza delle Scienze* auszeichnet.

Schon in dem Gemälde der Philosophie verkennt man nicht das Bestreben, durch mehr Stärke in der Farbe und in dem Effekte von Licht und Schatten den Eindruck zu erhöhen. *) Vollkommen erreichte Rafael diesen Endzweck in dem zweyten Zimmer im Vatican. Er machte den Anfang mit dem Gemälde, welches den, auf das Gebet des Oberpriesters Onias in der Person des Heliodor bestraften Kirchenraub vorstellt. Es ist eine bildliche Darstellung des religiösen Eifers Julius II. **), der auf einem Tragsessel, im päbstlichen Ornate, nicht als ein Zuschauer, sondern als der Statthalter Christi erscheint. Durch Ihn offenbaren sich die Befehle Gottes; auf Seinen Wink wirft eine Erscheinung, in der Gestalt eines geharnischten Ritters, den Heliodor unter die Hufe des schnaubenden Rosses: — die Augen funkeln unter dem Helme, das Pferd scheint zu wiehern, Entsetzen ergreift den Frevler und seine Helfershelfer. Die zwey starken Jünglinge, die in demselben Augenblicke auf die schreienden Kirchenräuber stürzen, schweben nicht, — sie sind im Sprunge, mit der Schnelligkeit des Blitzes. — Keine von den Schöpfungen Rafael's gleicht mehr als diese dem Werke eines Augenblickes. Wir erstaunen über die Kraft und Bestimmtheit seines beflügelten Pinsels. Es ist ein Leben, eine Bewegung in dem Bilde, von deren Möglichkeit in der Darstellung man noch keinen Begriff gehabt hatte. Der Würfel war geworfen, die Gränzen der Malerei waren erweitert. ***)

---

*) Es dürfte nicht überflüssig seyn, sich über den Sinn zu verständigen, welchen die Kenner den Worten beylegen, deren sie sich bedienen, um verschiedene Eigenschaften eines Gemäldes zu bezeichnen. Das Wort Haltung (Effekt) wird oft für die Stellung einer Figur (*tenue*) genommen. Die Italiener nennen diesen Theil der Malerei, der Licht und Schatten betrifft, sowohl, als die Vertheilung der helleren oder dunkleren Farben, il Chiaro-oscuro — (das Helle und Dunkle). Eben so die Franzosen (le clair-obscur.) Dieses im Deutschen aufgenommene Wort, Hell-dunkel wird oft für eine Mittelfarbe zwischen Hell und Dunkel (Halbdunkel) genommen. Aehnliche Mifsverständnisse können oft Irrthümer veranlassen, und die Bemerkungen unverständlich machen.

**) Julius II. war es, der die heilige Ligue gegen Frankreich, im Jahre 1510, zu Stande brachte, und dadurch veranlafste, dafs die Plane Ludwig XII. auf Italien scheiterten, welche unter Leo X. durch die Waffen völlig vernichtet wurden.

***) Das Gemälde des Heliodor ist eine merkwürdige Erscheinung in der Geschichte der Kunst. Rafael hatte bis dahin auch in den Deckengemälden, die man nur von weitem betrachten kann, alles mit der gröfsten Sorgfalt vollendet; diese gewissenhafte Ausführung bis in die Nebensachen behielt er in allen beweglichen Gemälden, selbst in solchen, die, wie Altarblätter, für einen hohen Ort bestimmt waren, immer bey. In dem Heliodor aber ersparte er jene Bemühung, und erlaubte sich, — weil man nicht nahe hinzutreten kann, — mit einer bis dahin unerhörten Keckheit zu malen, welche später den Manieristen den Weg zu der Manier öffnete, indem sie auch in Staffeley-Gemälden die Ausführung als etwas Ueberflüssiges und sogar Schädliches verwarfen, die Bestimmtheit jedoch vernachlässigten, die wir in keinem von den Werken Rafael's vermissen. Selbst in seinen letzten Oelgemälden ist alles Einzelne mit einer solchem Fleifse behandelt, dafs die Freunde der niederländischen Schule jene Freiheit des Pinsels entbehren,

Das Wunder zu Bolsena stellt die wirkliche Gegenwart Christi im Fleische und Blute durch die Verwandlung der Hostie vor: — einen Vorfall, der dem Künstler nichts vorschrieb, als die vor dem Altar kniende Figur des ungläubigen Priesters, der vor Erstaunen zusammenfährt, da er aus der Hostie in seiner Hand die Blutstropfen fliefsen sieht. *) Aber Rafael zeigt sich immer desto gröfser, je mehr die Behandlung der Gegenstände von ihm abhängt. Die Bewunderung ist in den sich herbeydrängenden Zusehauern auf mannigfaltige Weise auf der einen Seite ausgedrückt; **) auf der andern scheint das Oberhaupt der Kirche, dem Priester gegenüber, vor dem Altar knieend, durch sein inbrünstiges Gebet das Wunderwerk vom Himmel erfleht zu haben. Unter den Begleitern des Papstes befinden sich mehrere Personen, deren lebendige Darstellung diesem Gemälde einen ganz eigenthümlichen Werth gibt; in der Figur Julius II. aber erreichte Rafael auch die Wahrheit und Stärke der Farbe, durch welche die venezianische Schule sich auszeichnet.

Bald nach der Beendigung dieser zwey Gemälde ging Julius II. mit Tode ab. ***) Der Cardinal Johann von Medicis bestieg den päpstlichen Stuhl unter dem Namen Leo X., der seinem Jahrhunderte die Benennung gegeben hat. Auf ihn haben die folgenden Gemälde in diesem, so wie in den noch übrigen zwey Zimmern im Vatican ihre Beziehung.

In dem Attila gibt der Contrast der Ruhe, mit welcher Leo der Grofse und seine Begleiter dem frechen Hunnenkönige entgegen gehen, — dem allein die über dem Oberhaupte der Kirche schwebenden Apostel Petrus und Paulus sichtbar

---

mit welcher Rubens und andere grofse Künstler sich vielleicht zu sehr von der peinlichen Genauigkeit der ältern Maler entfernen.

Unter den Sesselträgern des Papstes befinden sich die Bildnisse des Giulio Romano, Marc. Anton, und Pietro de Foliariis.

Viele glauben, Rafael habe die Ausführung des Heliodor gröfstentheils dem Giulio romano überlassen, und die brennende Wildheit, die sich in dessen Werken äufsert, gibt dieser Meinung einen Anschein. Wenn man jedoch die Art des Giulio romano in der Schlacht des Constantin (welche er nach dem Tode Rafael's ausführte) auch in Hinsicht der Färbung mit dem Heliodor vergleicht, wird man sich leicht vom Gegentheile überzeugen, und durchaus die Hand des Meisters erkennen.

*) *Platina, Vite dei Pontefici.* Es geschah 1264 unter Urban IV., da der die Messe lesende Priester an der Transsubstantiation zweifelte, dafs, um ihn zu überzeugen, das Blut aus der gereichten Hostie flofs. Diese wirkliche Verwandlung der Hostie gab Anlafs zu der Stiftung des Frohnleichnamsfestes, und erklärt, warum gerade dieses und kein anderes Wunder, an denen die Kirchengeschichte jener Zeit doch so reich ist, zu dem Gegenstande dieser Vorstellung gewählt worden ist.

**) Viele haben die sinnreiche Idee des Knaben erwähnt, der den Kopf seiner Mutter auf die Seite drängt, um zuschauen zu können.

***) Am 21. Febr. 1513. Leo X. wurde am 11. März erwählt, und am 19. März desselben Jahres gekrönt. Die glänzende Ceremonie des feierlichen Umgangs, bey welchem der Papst von dem Lateranpallaste Besitz nimmt, wurde bis zum 11. April, als dem Jahrestage seiner Gefangennehmung bey Ravenna verschoben, um so mehr dieser Tag nach dem römischen Calender zugleich sein Namenstag war.

sind, — der Dichtung einen Schwung, durch welchen Rafael sich als das gröfste poetische Genie bewährt. Alles ist Frieden und Vertrauen auf der einen, Schrecken und Unordnung auf der andern Seite. Selbst der Gegensatz der langsamen Maulthiere des Papstes und seines Gefolges, mit den sich bäumenden Streithengsten der Krieger, erhöhen den Eindruck.

Man darf hier nicht unbemerkt lassen, dafs nicht allein Leo der Grofse ein Bildnifs Leo X., sondern auch Attila ein Porträt Ludwig XII. von Frankreich ist; Rafael liefs sich nicht einen Anachronismus zu Schulden kommen, um den Papst auf eine schmeichelhafte Weise in dem Gemälde einzuführen. So wie Leo der Grofse den Attila, so vertrieb Leo X., in den ersten Monaten seiner Regierung, Ludwig XII. aus Italien. Durch diese Thatsache, gewinnt die Anwendung der Bildnisse der zwey lebenden Monarchen eine historische Bedeutung, und wenn man dabey noch erwägt, was für ein grofses Verdienst Leo X. sich nicht allein um die Rechte des päpstlichen Stuhls, sondern auch um die Freyheit von ganz Italien erworben hatte, — was für einen Eindruck es auf jeden Italiener machen mufste, sein Vaterland durch ihn von der Oberherrschaft einer fremden Nation befreyt zu sehen, so dürfte das, was man als eine Schmeicheley gerügt hat *), vielmehr nur als ein Ausdruck des Jubels und eines religiösen Glaubens des Künstlers anzusehen seyn. Nicht der Cardinal von Medicis, nicht Leo X. — der Statthalter Christi ist es, den Rafael unter dem Schutze der Apostel vorstellt. Sie führen das Schwert über dem friedlichen Haupte des Papstes, der als das Organ des göttlichen Willens erscheint. Die goldnen Zeiten kehrten wieder; Rom trat wieder in seine ehemaligen Rechte der Oberherrschaft der Welt; Leo X. wirkte nach aufsen durch die Politik und die Gewalt der Waffen — Rafael erneuerte den vorigen Glanz durch die Kunst. **)

Die Befreyung des heiligen Petrus aus dem Gefängnisse ist eine Anspielung auf die Gefangenschaft Leo X., der vor kurzem, als Cardinal und Feldherr, bey Ravenna, dem Feinde in die Hände gefallen war. Rafael zeigt in dieser Vorstellung, dafs er die Unstatthaftigkeit des damals noch nicht ganz abgestellten Gebrauches fühlte, mehrere Momente in einem Gemälde zu verbinden; denn die Erscheinung des Engels in dem Kerker, über dem Fenster, der Ausgang aus demselben, wo Petrus die Stufen hinabsteigt auf der einen, und die schlafenden Wächter auf der andern Seite, sind zwar mit einander verbunden, in der That aber drey verschiedene Gemälde. So wie Schiller, da er in dem Wallenstein sein dreyfaches Drama

---

*) *Roscoe life of Leo X. chapt. XXII.*

**) Das Museum in Paris besitzt eine sehr ausgeführte Zeichnung zu diesem Gemälde, die noch vor dem Tode Julius II. gemacht war. Leo der Grofse befindet sich im Hintergrunde. Da der Cardinal von Medicis unter dem Namen Leo X. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, brachte Rafael den Papst, als eine der Hauptfiguren, in den Vorgrund.

Leo der Grofse begegnete Attila in dem obern Italien, da wo der Mincio in den Po fliefst. Rafael hat, vielleicht absichtlich, die Stadt Rom in dem Hintergrunde vorgestellt

Die Pferde in diesem, so wie in allen Gemälden Rafaels werden getadelt. Allerdings dürften sie nicht zum Muster eines zierlichen Reitpferdes dienen, aber selbst ein Rubens könnte sie nicht belebter gemalt haben.

erschuf, so fühlte Rafael, dafs ein Kunstwerk, als ein organisches Ganzes aus mehreren Theilen bestehen kann, deren jedes wieder ein Ganzes ausmacht. *)

Rafael erreichte in diesem Bilde auch in Hinsicht des Effects die höchste Vollkommenheit. Der Sinn der Vorstellung hatte ihn zu dem poetischen Gedanken aufgerufen, die überirdische Klarheit durch die Dunkelheit der Nacht, das blasse Licht des Mondes und den rothen Schein der Fackeln zu erhöhen, und dieses Gemälde würde selbst die berühmte Nacht des Correggio und die auffallendsten Effectstücke eines Rembrandt an Wirkung übertreffen, wenn es nicht durch die Zeit unscheinbar geworden wäre.

Bey allen den Gegenständen, die sich in den Stanzen über den Fenstern befinden, bemerkt man mit Vergnügen, wie geschickt Rafael sie so zu wählen und zu ordnen wufste, dafs der Platz für das Gemälde nicht das Gemälde für den Platz gemacht zu seyn scheint. **)

Vielleicht ist es in der kurzen Zwischenzeit der Regierung Julius II. und Leo X. dafs Rafael (wie Vasari sagt in Neapel selbst) das Bild der Madonna mit dem Kinde, Tobias, und dem heiligen Hieronymus malte, in welchem die Anwendung einer Geschichte aus dem alten Testamente auf Christus und die Madonna so anziehend ist. Er führt seinen eignen Schutzengel Raphael ein, der den jungen Tobias, in unschuldiger Demuth der Mutter Gottes vorstellt. Die Bescheidenheit erlaubte ihm nicht, dem Engel seine eignen Züge zu geben, der heilige Hieronymus aber ist ein Bildnifs Julius II.; er liest der Madonna und dem Sohne vor; der kleine Christus unterbricht ihn, und wendet sich zu dem Knaben mit dem Fische. Sie schaut auf ihn herab, mit unbeschreiblicher Güte und Würde. Alle, die dieses Gemälde gesehen haben, stimmen darin überein, dafs Rafael nichts schöneres und herzlicheres hervorgebracht hat. ***)

Man hat über den Anachronismus in diesem Gemälde manche Bemerkungen gemacht, die wenig poëtisches Kunstgefühl verrathen. Wenn die Mutter

---

*) Ganz anders verhält es sich mit dem jüngsten Gerichte von Michael Angelo, der diese Vorstellung so behandelte, wie der Dichter, der aus mehreren Momenten ein Ganzes macht. Eine sonderbare Idee eben dieses grofsen Künstlers war es, in einem der Decken-Gemälde (ebenfalls in der Sixtinischen Capelle) Gott den Vater in einem Gemälde zweymal, — kommend, und sich wieder entfernend vorzustellen, um die Allgegenwart anzudeuten.

Rafael hatte bisher oft in den Hintergründen gleichzeitige, oder spätere Vorfälle angebracht, um den Gegenstand zu erklären, so wie zum Beyspiele die Taufe Christi in der Heimsuchung Mariä; jetzt aber erlaubte er sich dieses nicht mehr.

**) *Onde pare non il pittore aver servito al luogo, ma il luogo al pittore.* Lanzi T. II. p. 63.

***) Dieses Bild war für die Innung der Fischer in Neapel gemalt, und wird nach dem Fische, den der kleine Tobias in der Hand hält, *la Madonna del pesce* genannt. Das Buch Tobias ist von dem heiligen Hieronymus, aus dem Chaldäischen übersetzt; die hebräischen Uebersetzungen sind neuer. Es war schon in den frühesten Zeiten des Christenthums für canonisch gehalten und auch bey mehreren Concilien anerkannt; daher es keineswegs anstöfsig wäre, wenn der Papst der Madonna diese Geschichte vorläs; ob aber eine besondere Beziehung auf Jul. II. dabey beabsichtigt war, ist zweifelhaft; denn erst nach seinem Tode wurde dieses Buch bey dem Concilium von Trient a. 1545 förmlich für canonisch erklärt.

Gottes als Himmelskönigin auf einem Throne, mit dem Sohne noch als Kind, in den Wolken vorgestellt werden darf, so kann man wohl auch den Tobias mit dem Fische, noch als einen Knaben, mit dem heiligen Hieronymus zusammen stellen, obgleich dieser Heilige das Buch Tobias erst viele Jahrhunderte später übersetzte. *)

In dieser fruchtbaren Zeit ist es, dafs Rafael — wahrscheinlich unmittelbar nach der Vollendung der *Stanza delle scienze*, — die Sibyllen in der Kirche *alla Pace*, für Agostini Chigi malte. Vasari erhebt sie über alle seine andern Freseogemälde **), und schreibt dem Anblicke der Sixtinischen Capelle das Grofsartige in dem Style zu. Allerdings sind sie eben so grofsartig gezeichnet, als die Figuren des Mich. Angelo, Rafael aber zeigte hier, dafs er die Gröfse des Charakters mit mehr Annehmlichkeit und Wahrheit zu verbinden wufste. So sehr er alles Gute in den Arbeiten Anderer sich anzueignen suchte, erscheint er doch niemals als ein Nachahmer. Beyde erregten in dieser Art von Vorstellungen die gröfste Bewunderung, die Sibyllen Rafaels aber können eher zum Beweise der Verschiedenheit in dem Geschmacke dieser grofsen Künstler dienen. Das Studium der Antike hatte ohne Zweifel auf beyde einen nicht geringen Einflufs, und hier schöpften beyde aus derselben Quelle.

Die Propheten, deren Vasari zu gleicher Zeit und an eben dem Orte erwähnt, waren schon vor mehr als vierzig Jahren fast ganz unsichtbar geworden,

---

*) Eine gefühlvolle Freundin und geistreiche Kennerin der Kunst äufsert sich über dieses Bild auf eine Weise, die nicht allein eine lebhafte Vorstellung von dem Gegenstande gibt, sondern auch zum Muster dienen kann, wie man, wenn Worte die Stelle der Darstellung vertreten sollen, nicht durch Aufzählung der vorgestellten Dinge, sondern durch die Mittheilung des Eindrucks, den es auf das Gemüth macht, ein Kunstwerk besser schildern kann, als durch Beschreibung. „Man mufs es gesehen, man mufs „den Zauber empfunden haben, der davon ausströmt — die Harmonie der Farben, „die Grazie und Gröfse vor Augen gehabt haben, um zu begreifen, wie man die leben„dige Erinnerung auf ewig in der Seele trägt, und sein innerstes Leben, seine tiefste „Empfindung für die ganze Lebenszeit dadurch bereichert fühlt."

**) *Figurò Rafaello in questa pittura, avanti che la Capella di Mich. Angelo si discoprisse publicamente, avendola non dimeno veduta, alcuni profeti e Sibylle, che nel vero delle cose sue è tenuta la migliore, e fra le tante belle, bellissima.*

Eine Inschrift in der Capelle beweiset, dafs sie 1519 vollendet war; diese Jahrzahl aber auf die Gemälde anzuwenden, würde zu einem Irrthume verleiten. Wir finden im Vasari (Tom. VIII. pag. 223. Mil. 1810) in dem Leben des Timoteo della Vite einen Beweis, dafs sie durchaus nicht zu den spätern Werken Rafaels gerechnet werden können. Timoteo della Vite, welchen Rafael bey den Sibyllen zum Gehülfen gewählt hatte, konnte die Einladung, von Urbino, wohin er zurückgekehrt war, wieder nach Rom zu kommen, nicht annehmen, weil er sich in seiner Vaterstadt verheyrathet, und schon mehrere Kinder gezeugt hatte.

Eben so wie die Propheten waren auch die Sibyllen so sehr mit Staub und Schmutz bedeckt, dafs sie fast unsichtbar waren, bis der geschickte Palmeroli sie im Jahre 1814 vollkommen reinigte. Sie sind auf der äufsern Mauer der Capelle Chigi, innerhalb der Kirche, über den Sibyllen.

um so mehr sie sich in der dunkeln Kirche über den Sibyllen befinden. Sie existiren jetzt nur noch in einem Kupferstiche von Chateau. Es wird allgemein angenommen, dafs sie nicht von Rafael selbst; sondern nur nach seinen Zeichnungen von Pierin del Vaga und andern seiner Schüler ausgeführt sind. Einem unbefangenen Auge wird es bey Betrachtung der Kupferstiche nicht entgehen, dafs Rafael in den Propheten noch weit weniger als in den Sibyllen dem Mich. Angelo nachgeahmt habe. *)

---

*) Das Zimmer des Heliodor war 1514 beendigt und während der zwey Jahre, die dieses Rafael beschäftigte, hatte er noch folgendes vollendet oder angefangen:

Kurz vor dem Tode Julius II. ein Bildnifs dieses Papstes; so charakteristisch, mit einer solchen Kraft und Wahrheit dargestellt, dafs Vasari, der dieses Bild sah, als es noch frisch war, sagt, man erschrecke bey dem Anblicke. Es ist in Florenz; gest. von Morace.

Die Madonna mit dem erwachenden Christuskinde und dem heiligen Joseph; ehemals in Loretto. In der Zeit des Vasari besafs der Cardinal Sfondrato diese zwey Gemälde; beyde wurden an hohen Festtagen gezeigt. Die Madonna ward, ehe sie als ein Friedensartikel nach Paris ging, in der französischen Akademie in Rom gesehen, mit der gröfsten Vorsicht eingekistet, und mit andern Kunstwerken abgeschickt; bey der Ankunft aber fand man eine nicht befestigte und beschädigte Copie statt des Originals in der Kiste, und alle Nachforschungen waren fruchtlos. Jetzt weifs man jedoch, dafs das Original vorhanden ist. Eine schöne Wiederholung war ehemals in der Gallerie Orleans, gestochen von Romanet. —

Das Altargemälde, welches unter dem Namen *la Madonna di Foligno* bekannt ist. Jetzt im Vatican: gestochen von Schenker, von Desnoyers, und neuerdings von Pavon. Dieses Gemälde befand sich zu der Zeit des Vasari noch in Rom, und kam erst später nach Foligno. Die Mutter Gottes erscheint mit dem Jesuskinde in der Glorie. An der Gestalt und Farbe Johannes des Täufers erkennt man einen Mann, der unter freyem Himmel, in der Wüste gelebt hatte. Diese Figur kann vielleicht zum Beweise dienen, dafs Correggio in Rom war; er würde seinen Johannes den Täufer in dem grofsen Altargemälde in der königlichen Gallerie in Dresden nicht so gemalt haben, wenn er diesen nicht gesehen hätte.

Das Bildnifs einer schönen jungen Frau, welchem man den Namen *la Fornarina* gibt; gestochen von Morghen. Die Unterschrift *la Fornarina* ist eine historische Unrichtigkeit, wie es oft bey den willkührlichen Unterschriften der Kupferstecher der Fall ist. Die Meinung einiger Kenner, welche dieses Gemälde, da es in der Gallerie zu Florenz erschien, dem Giorgione zuschrieben — der in Hinsicht der Farbe und des Effects Alle übertroffen hat — kann einigen folgenden Bemerkungen über die Farbengebung Rafaels zur Bestätigung dienen.

Die heilige Cecilia. Vasari erzählt (jedoch fälschlich) die Ueberraschung und Beschämung habe dem Francesco Francia, der sich für den gröfsten Maler seiner Zeit hielt, bey dem Anblicke dieses vortrefflichen Gemäldes das Leben gekostet. Es befindet sich in Bologna; gestochen von Tomasin und von Strange.

Die oben erwähnte *Madonna del Pesce.* In Spanien; gestochen von Selma, Desnoyers, Lignon, Chatillon.

Die heilige Familie, für Leonello da Carpi. Niemals ist die gemeinschaftliche Freude der Maria und Elisabeth über ihre Kinder und die liebevolle Verehrung, mit welcher Maria das Jesuskind auf ihrem Schoofse anbetet, mit so vieler Zartheit ausgedrückt; dieses Gemälde befand sich in der königlichen Gallerie zu Neapel. Die Königin Caroline nahm es im Jahre 1805 mit sich nach Palermo, und über Constantinopel nach

Die Fortschritte, welche Rafael jetzt in Ansehung der Farbe und des Effects gemacht hatte, werden bey einer Vergleichung dieser Gemälde mit seinen letzten Arbeiten in Florenz sehr bemerkbar. Um durch stärkere Lichter und Schatten eine gröfsere Wirkung hervor zu bringen, mäfsigte er das Weifse und Schwarze weniger, als wenn die Farbe seine einzige Rücksicht gewesen wäre, und daher ist ihm Tizian in Ansehung der Localfarbe überlegen. In dem, was man eine idealische Färbung nennen könnte — wo der Künstler auch in diesem Theile der Malerey sich als ein schöpferisches Genie zeigt, — in der Kunst, durch sonderbar erfundene Contraste, die Tinten deutlicher zu bezeichnen, als sie einem weniger empfindlichen Auge in der Natur selbst erscheinen, hat er nicht die Höhe erreicht oder beabsichtigt, die wir im Paolo Veronese, Velasquez, und vor Allen in Rubens bewundern; im Einzelnen aber, und in der schwierigen Aufgabe, den Tönen des Fleisches eine vollkommene Wahrheit zu geben, hat ihn weder Tizian noch Giorgione übertroffen, noch weniger aber in der Zartheit und dem Charakteristischen der Behandlung. Diese Vorzüge sind in keiner seiner Arbeiten in Fresco so auffallend, als bey der Figur des Papstes in dem Wunder zu Bolsena, in

---

Wien. Es kam nach ihrem Tode wieder in die Gallerie zu Neapel, wo sich auch der Carton befindet. Rafael hat auf diese vorzüglich schöne Composition eine ganz besondere Aufmerksamkeit gewendet. Sie existirt, in sehr kleinem Maafsstabe (ehemals im Pallaste Belgioioso in Mailand, wo man es den Cameo Rafaels nannte), so wie die Vision des Ezechiel, bis auf die Spitze der Finger und Zehen, mit so vieler Zartheit und Liebe ausgeführt, dafs es scheint, er habe dieses kleine Bild ganz mit eigner Hand gemalt, damit es den gröfsern, in denen er sich von seinen Schülern beystehen liefs, zum Vorbilde dienen könne. Der heilige Joseph hält hier eine brennende Fackel, die in dem grofsen Gemälde weggelassen ist. Eine Wiederholung ist im Vatican, und eine in der Sammlung des Lord Spencer in England. Dieses Gemälde ist nur durch einen Kupferstich von Pitau bekannt, der eine sehr unvollkommene Idee davon gibt.

Das vortreffliche kleine Gemälde, die Vision des Ezechiel. Niemals ist eine so grofse Idee, mit einer so grofsartigen Behandlung, in einem so kleinen Raume ausgeführt worden. Es ist in dem Pallaste Pitti in Florenz; (ganz vortrefflich von Longhi für das *Musée Français* gestochen), und existirt ein zweytesmal in England. Man zieht das in Florenz vor. In Paris ist ein Carton, den Lud. XIV. für die Gobelins, in Lebensgröfse nach diesem kleinen Gemälde hat verfertigen lassen, um einen Teppich danach zu weben.

Die Geburt Christi für die Grafen Canossa in Verona, — das einzige bedeutende grofse Gemälde Rafaels, dessen Vasari erwähnt, und von welchem es, wie von dem kleinen Christus auf dem Oelberge, unbekannt ist, wo es sich befindet. Zwey Kupferstiche, von Bloemart und Pietro del Po, würden beweisen, dafs das Gemälde im siebenzehnten Jahrhunderte in Venedig war, wo Battista Franceschi sie beyde verfertigen liefs, und den ersten dem Kaiser Ferdinand III. nebst seiner Tochter, der Königin von Spanien — den andern dem Grofsherzoge von Toscana widmete. Aber der Name Rafael ist untergeschoben; das Gemälde ist nicht von ihm, sondern wahrscheinlich von Andrea Schiavoni.

Die heilige Familie, in einem Altargemälde für Bindo Altoviti (in Florenz, gestochen von Villamena) und das Bildnifs des Bindo Altoviti. Dieses letzte ist wahrscheinlich dasjenige, dessen Vasari erwähnt, und welches sich in dem Museum zu Paris befindet. Es stellt einen schönen Jüngling vor, der den Kopf auf die rechte Hand stützt. Gestochen von Edelink u. a.

keinem seiner Oelgemälde mehr, als in dem sogenannten Bildnisse der Fornarina, welches der Tribune in Florenz zu ihrer schönsten Zierde gereicht. Bey dem Kopfe des Papstes, als einem Fresco - Gemälde, kann ihm niemand Beyhülfe geleistet haben, und die Behandlung jenes weiblichen Bildnisses setzt aufser Zweifel, dafs es ebenfalls eigenhändig gemalt ist. Auch bemerkt man, dafs er sich damals noch nicht der verderblichen Buchdruckerschwärze bediente, deren üblen Einflufs man nicht blofs in der Transfiguration spürt, — worüber schon Vasari klagt, — sondern auch in mehreren seiner späteren Gemälde, so wie unter andern in der heiligen Familie Franz des ersten, wo man auch nicht verkennt, dafs sie von Giulio romano angelegt sind, der die Halbschatten grauer und die Schatten zu schwarz hielt *). Die Bildnisse, in welchen Rafael die Köpfe ganz eigenhändig ausführen mufste, sind daher unter seinen Werken diejenigen, nach denen man ihn als Coloristen am besten beurtheilen kann, und unter diesen dürfte der Papst in dem Wunder zu Bolsena, und die sogenannte Fornarina in Florenz, am besten dazu geeignet seyn.

Der Vorzug, ganz von seiner Hand herzurühren, und daher die schwankenden Urtheile über seine Farbengebung berichtigen zu können, würde die von ihm gemalten Skizzen unschätzbar machen; allein es sind ihrer nur sehr wenige vorhanden **). Die Ideen entstanden in der Phantasie Rafaels so deutlich und vollendet, dafs man nur von einigen seiner weitläufigsten Compositionen mehrere Versuche mit wesentlichen Abänderungen in gezeichneten Entwürfen findet. In der Zusammenstellung der Tinten war er eben so sicher; er befolgte ein einfaches System, und dieser Theil der Farbengebung zog seine Aufmerksamkeit nicht in einem Grade auf sich, der ihn zu vielen Versuchen veranlafst hätte.

Das Gemälde der Theologie, und das der Philosophie sind unstreitig diejenigen, welche unter allen Werken Rafaels die meiste Zeit erfordert haben. Auch gibt es nur wenige mit der *Stanza delle scienze* gleichzeitige Oelgemälde von ihm. Dieses Zimmer war 1511 — wahrscheinlich erst gegen das Ende des Jahres — , das zweyte Zimmer — *Stanza di Eliodoro* — also, in dem kurzen Zeitraume von zwey Jahren vollendet, und doch hatte er die gröfste Anzahl von seinen Oelgemälden, in eben dieser Zeit verfertigt, wie es auch die zum Theil

---

*) Ueberhaupt ist wohl ein höherer Reitz der Farbe, den man der niederländischen und flamändischen Schule nicht absprechen kann, grofsentheils einer bessern Zubereitung der Materialien zuzuschreiben, wie es manche Gemälde beweisen, die Rubens, Van Dyck und andere in Italien gemalt haben.

**) Mengs kennt nur zwey gemalte Skizzen von Rafael. Er rechnet dahin vielleicht das schöne kleine Gemälde *la Caritá* (ehemals im Pallast Borghese in Rom, jetzt bey dem Grafen von Rechberg in München), welches jedoch nicht eine blofse Skizze genannt werden kann. Es ist ein vortreffliches Gemälde, zwar nicht in dem hohen Grade, als die Vision, aber mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit und Bestimmtheit ausgeführt. Es hat dem kleinen Frescogemälde zum Vorbilde gedient, welches in den Arabesken auf einem der Pfeiler in den Logen angebracht ist. Eine originale Skizze der Transfiguration, die *J. Ant. de Sanctis* durch einen Kupferstich bekannt gemacht hat, ist grau in grau gemalt.

auf den Bildern selbst angezeigten Jahrzahlen beweisen. *) Bey aller Schnelligkeit in der Ausführung, von welcher das Zimmer des Heliodor das Gepräge hat, wäre diefs, ungeachtet der thätigen Beyhülfe seiner Mitarbeiter dennoch unmöglich gewesen, wenn er nicht bis zu dem Tode des Bramante ganz für die Malerey hätte leben können. — Jetzt aber sehen wir Rafael auch als Baukünstler auftreten.

---

*) Den oben angezeigten Gemälden, deren Vasari erwähnt, können noch folgende beygefügt werden:

Die heilige Theresia in Parma, *(les cinq saints)* gest. von M. Anton. und von Massard.

Eine andere heilige Theresia, (halbe Figur) ehemals in der Gallerie Aldobrandini in Rom, jetzt in England; gest. von Desnoyers.

Eine heilige Familie, die der *Madonna la Perla* zum Gegenbilde dienen kann — ein vortreffliches Gemälde, in welchem man keineswegs den Geist Rafaels verkennt, obgleich es, wie die Kenner behaupten, fast ganz von Giulio romano ausgeführt ist. Das Gemälde ist in Spanien; es befindet sich im Umrisse in *Etudes d'après cinq tableaux de Rafael.*

Eine heilige Familie, in welcher das Christuskind auf einem Lamme reitet; in Mailand, gestochen von Caravaglia, wird Rafael zugeschrieben, und dürfte in diese Zeit gehören.

Das Silentium in dem Museum zu Paris, gestochen von Desnoyers u. a. Der Hintergrund in diesem Gemälde scheint auf die Zeit zu deuten, da Rafael noch in Florenz war. Auch soll in Koppenhagen ein sehr schönes, dem Silentium ganz ähnliches, originales Gemälde seyn, welches offenbar in einer früheren Zeit gemalt war.

Noch eine heilige Familie, die in Ansehung der Zusammenstellung und Erfindung dem Silentium ähnlich ist, war ehemals in der Sammlung Lucian Bonaparte, und eine Wiederholung, die ebenfalls für eins der schönsten Originalgemälde von Rafael ausgegeben wird, ist kürzlich nach Mailand gekommen. In der königlichen Gallerie zu München befindet sich eine sehr schöne Copie, vielleicht von Francesco Penni.

Diese Vorstellung weicht von dem Silentium nur in dem kleinen Johannes ab, der originell, aber nicht in dem Geiste Rafaels gedacht ist. Ein sehr geschickter und erfahrner Künstler, der dieses Gemälde schon in Spanien gekannt hatte, wollte sein Leben zum Pfande geben, dafs es ein originaler Versuch von Fr. Penni, ein eben so erprobter Kenner hingegen seinen Kopf darauf verwetten, dafs es ein Originalgemälde von Rafael sey.

Die sogenannte *Vierge au berceau;* in England.

Eine Madonna mit dem Christuskinde auf dem Schoofse, die man zu seinen schönsten halben Figuren rechnen kann (das Kind ist ganze Figur); ehemals in der Gallerie Orleans, jetzt in England. Eine vortreffliche Wiederholung ist im Pallaste Borghese in Rom.

Eine Wiederholung der heiligen Familie für Leonello da Carpi; *la madonna della Palma*, — von einem Palmbaume in dem ganz veränderten Hintergrunde; — in Spanien. M. Anton. hat dieses Bild, vermuthlich nach einer Skizze Rafaels gestochen. Kenner behaupten, dafs man mehr seine Schüler, als seine eigne Hand in diesem Gemälde erkenne. Es ist allerdings nicht wahrscheinlich, dafs er selbst viele Zeit an eine solche Wiederholung hätte wenden können.

Rafael als Baumeister.

Die grofsen Künstler jener Zeit pflegten sich nicht auf Eine der bildenden Künste einzuschränken; fast alle geschickteren Maler beschäftigten sich zugleich auch mit der Baukunst. Mich. Angelo war Bildhauer, Maler, Baumeister und Dichter. Rafael, der schon in der Jugend die Baukunst unter seinem Vorgänger Bramante sehr ernstlich studiert hatte, behauptete in seinen letzten Lebensjahren den ersten Rang nicht blofs in der Malerey, sondern auch in der Architectur. Wie sehr er dieser Kunst, — nicht etwa blofs der Perspective beflissen war, zeigt der Hintergrund in dem Gemälde *lo Sposalizio*. Die prächtige Halle, in der wir die Gelehrten und Philosophen der Welt versammelt sehen, beweiset, dafs er einen veredelten Geschmack mit den gründlichen Kenntnissen verband, die er nun auch practisch anzuwenden wufste. Seine überlegenen Verdienste in der Malerey aber haben eine solche Bewunderung erregt, dafs jene dadurch verdunkelt, und seine Talente in der Baukunst weniger beachtet werden, obgleich er an technischen Kenntnissen Keinem seiner Zeit nachsteht, und in Ansehung des Geschmackes sogar Allen vorgezogen werden kann *).

---

*) Rafael liefs den gelehrten Fabius Calvus unter seinen Augen und unter seiner Leitung eine Uebersetzung des Vitruvius ausarbeiten; das Manuscript, mit vielen Anmerkungen, (vielleicht von der Hand Rafaels selbst) befindet sich in der königlichen Bibliothek in München.

Es ist kein geringer Beweis von den Kenntnissen Rafaels, dafs er in diesem schwierigen Schriftsteller so bewandert war, wie das beweiset, was Coelio Calcagnini darüber sagt. Vid. Epist. fam. Amberg. l. VII. Epist. 27. pag. 227.

Hunc (Fabium ravennatem) alit et quasi educat vir praedives, et Pontifici gratissimus, Rafael Urbinas, juvenis summae bonitatis, et admirabilis ingenii. Hic magnis excellit virtutibus facile pictorum omnium princeps, seu in theoriam aut praxin inspicias; architectus vero tantae industriae, ut et inveniat ac perficiat, quae solertissima ingenia posse desperarunt. Praetermitto Vitruvium, quem ille non enarrat solum, sed certissimis rationibus aut defendit aut accusat, tam lepide ut omnis livor absit ab accusatione.

Diesen (Fabius aus Ravenna) unterhält ein sehr reicher Mann, den der Papst ungemein liebt: Rafael aus Urbino, ein äufserst gutmüthiger Jüngling, von einem bewunderungswürdigen Genie, und wohl der Erste unter allen Malern, sowohl in Ansehung der Theorie als auch der Praxis; als Architect aber so sinnreich, dafs er das, woran die geschicktesten verzweifelten, ausfindet, und in Ausübung bringt. Ich übergehe es, dafs er den Vitruvius nicht nur erklärt, sondern ihn mit den deutlichsten Gründen auf eine so launige Weise bald tadelt, bald vertheidigt, dafs sich in dem Tadel nicht die geringste Bitterkeit zeigt.

Am Ende des Manuscriptes steht: *„Fine del libro di Vitruvio architecto, tradocto „di latino in lingua et sermone proprio et volgare da Marco Fabio ravennate in Roma, „in casa di Rafaello di Giovan di Sact. (Sancte) de Urbino, et a sua instantia.“*

Die sogenannte gothische Baukunst, welche jetzt aufs neue gewürdigt, und nach Verdienst bewundert wird, stand in Italien nicht auf dem Gipfel der Höhe, den sie diesseits der Alpen erreicht hatte. Die Ueberreste alt-griechischer und römischer Gebäude zogen besonders in Rom die gröfste Aufmerksamkeit auf sich; man suchte den griechischen Styl auf die Bedürfnisse christlicher Kirchen und neuer Gebäude aller Art anzuwenden, ohne jedoch zu einem genügenden Resultate gekommen zu seyn.

Ewige Dauer und unzerstöhrbare Festigkeit, — die Hauptidee der aegyptischen Baukunst, welche die Griechen nur mit mehr Eleganz verbunden hatten, läfst sich nicht mit dem, in der sogenannt gothischen Baukunst vorwaltenden Gefühle des Himmelanstrebens vereinigen *). Dieses Gefühl verschwindet, schon wenn man die Spitzgewölbe mit den Rundgewölben der Griechen und Römer vertauscht. Die Bewunderer der Alten glaubten, durch Anwendung der Simswerke, Säulenordnungen und Rundgewölbe der Griechen, alles gethan zu haben; die unzählige Menge kostbarer Säulen von aegyptischen und griechischen Marmorarten, Porphyr und Granit, die man fertig fand, mufsten den neuen Gebäuden zur Zierde dienen; über die Verhältnisse im Grofsen, über die Regeln, welche die Griechen hierin befolgten, war noch nichts, oder wenig in Erfahrung gebracht. Dies war Rafael's Bestreben **). Nicht blofs in das südliche Italien, auch nach Griechenland und Constantinopel schickte er Zeichner, um sich von allem zu unterrichten, was die Baukunst der Alten betrift.

Bramante, der als Architect des Papstes angestellt war, erklärte bey seinem Tode Leo X., dafs er niemand für so fähig halte, den Bau der Peterskirche, der auf ihm beruhet hatte, zu leiten, als Rafael. Der Papst gab ihm den Auftrag, ein Modell dazu zu verfertigen, und ernannte ihn hierauf mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken zum Nachfolger des Bramante, als Architecten der Peterskirche.

„Da aufser der Malerey „schreibt Leo X.“, worin die Welt weifs, wie grofs du bist, Bramante, der Architect, dich auch in der Baukunst so hoch gehalten hat, dafs er sterbend urtheilte, der von ihm begonnene Bau der römischen Kirche des Ersten der Apostel könne dir übertragen werden, und du uns dieses durch die Anfertigung des gefoderten Modells mit einer einsichtsvollen und

---

*) In dem Systeme der aegyptischen, und ihrer Tochter, der griechischen Baukunst war nicht blofs die wirkliche Festigkeit und Dauer, sondern auch der Schein derselben eine nothwendige Bedingung, so wie die Idee des Himmelanstrebens auch den Schein der Leichtigkeit nothwendig macht. Ein drittes System ist das, was der Baukunst der Chinesen zum Grunde liegt; sie bestreben sich der Leichtigkeit in ihren Gebäuden, und freuen sich, wenn das, was sie möglich machen, unmöglich zu seyn scheint. Die alten Römer haben nichts neues eingeführt, als einen überladenen Reichthum von Verzierungen.

**) Ein Brief von Rafael an den Grafen Castiglione beweiset, wie sehr er sich bemühete, dem Systeme der griechischen Baukünstler auf die Spur zu kommen, um ihren Styl wieder einzuführen. „*Ma io*“ schreibt er „*mi levo col pensiero piu alto. Vorrei trovar le belle forme degli antichi, ne so se il volo non sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.*“

befriedigenden Erklärung des ganzen Werkes bewiesen hast, uns aber nichts so sehr am Herzen liegt, als dafs dieser Tempel auf das prächtigste und schnellste vollendet werde, so erklären wir dich zum Meister dieses Baues. Wir ermahnen dich aber, bey der Ausführung unseres Auftrages so zu verfahren, dafs man sehe, du habest sowohl deinen eignen Ruhm, den du in der Jugend begründen mufst, als unsere Hoffnung auf dich und unser väterliches Wohlwollen, besonders aber auch die Würde und den Ruf des Tempels, der in aller Welt von jeher der gröfste und heiligste war, so wie unsere dem Fürsten der Apostel schuldige fromme Ergebung immer vor Augen gehabt u. s. w. Gegeben in Rom am 1. August im zweyten Jahre" *).

Auch in seiner Vaterstadt wollte Leo X. ein Monument hinterlassen; er hatte die Kirche S. Lorenzo dazu bestimmt, und machte im Jahre 1815 eine Reise nach Florenz; in seiner Begleitung waren Mich. Angelo und Rafael, welcher daselbst die Risse zu einigen Pallästen, und eine Zeichnung für die Façade der Kirche S. Lorenzo machte, die jedoch unvollendet geblieben ist.

Alles, was zur Verschönerung des Vaticans geschah, wurde zu einer Obliegenheit Rafaels, und die Baukunst beschäftigte ihn von nun an vielleicht mehr als die Malerey. Wie weit er aber auf seinem Wege zur Vervollkommnung gekommen seyn würde, läfst sich nicht beurtheilen. Die Peterskirche kann uns keinen Aufschlufs geben, denn er mufste sein Modell nach dem einrichten, was schon vor ihm aufgebaut war, und selbst dieses Modell, — welches nicht mehr vorhanden ist, — wurde später sogar im Grundrisse abgeändert. Mich. Angelo, der überhaupt mehr das Sonderbare als das Schöne liebte, setzte die Kuppel auf thurmhohe Pfeiler, das Verhältnifs der Höhe zu der Weite wurde geändert, das Schiff verlängert, und dadurch der Eindruck verfehlt, den die colossale Gröfse billig machen sollte. Man darf es jetzt dreist aussprechen, dafs dieser Tempel, der die Anstrengungen so vieler Baukünstler, und alle Mittel in Anspruch genommen hat, die Leo X. in der ganzen Christenheit auftreiben konnte, ein ungeheurer mifsglückter Versuch ist **).

Rafael war in der Architectur eben so vorsichtig zu Werke gegangen als in der Malerey; er hielt sich Anfangs an das, was schon vor ihm geleistet worden war, ehe er sich erlaubte, von seinen Vorgängern abzuweichen. Ohne Zweifel

---

*) Das Breve des Papstes vom 1. August im zweyten Jahre seiner Regierung ist im Jahre 1514 gegeben; denn Leo X. war im J. 1513 am 19. März gekrönt. Der Bau der Peterskirche war also, wie Vasari in dem Leben des Bramante erwähnt, inne gehalten, nur um die Vollendung dieses Modelles zu erwarten. Es ist nicht einzusehen, warum der Abate Fea: *Notizie intorno Rafaelle. Roma* 1822, behauptet, dafs dieses Breve nur eine Ratification der Bestallung als Baumeister der Peterskirche enthalte; Bramante war in eben dem Jahre, 1514, gestorben.

**) Nur noch vor vierzig Jahren galt bey den sogenannten Kennern in Rom der gothische Geschmack in der Baukunst, für ein Synonym des Geschmacklosen. Dafs die Peterskirche den Eindruck der Gröfse verfehlt, galt für einen Beweis der Vollkommenheit der Verhältnisse!! Damals nannten dort auch viele Rubens einen schlechten Maler!!

würde auch in dieser Kunst der Geschmack eine andere Wendung genommen haben, wenn ein frühzeitiger Tod ihn nicht gehindert hätte, seine Beobachtungen in ein Ganzes zu bringen, und zu einer Wiedergeburt desselben anzuwenden *).

*) Die vorzüglichsten architectonischen Arbeiten Rafaels sind: Die Palläste Uguccioni und Pandolfini, und die Façade der Kirche S. Lorenzo in Florenz; der Pallast Cafarelli bey S. Andrea della Valle, und die sogenannten *Stalle di Chigi* bey der Farnesina in Rom. Man weifs nicht, welchen Theil er an der Villa des Papstes (Papa Giulio) und an der Villa Madama bey Rom genommen habe. Das Haus, welches er selbst besafs und bewohnte, war von Bramante erbaut. Es stand der Peterskirche gegenüber, und mufste abgetragen werden, um der Colonnade von Bernini Platz zu machen. Man findet eine Zeichnung davon in den *Palazzi di Roma* von Ferreri. Rafael hatte es von Bramante für 3000 Ducati d'oro gekauft. Wenn man den gröfsern Luxus in den Wohnungen, und den geringern Werth des Goldes, seit der Entdeckung von Amerika in gehörigen Anschlag bringt, kann dieses einigermassen zu einem Maafsstabe der häuslichen Angelegenheiten Rafaels dienen. Es kann nicht übertrieben seyn, wenn Vasari sagt: „*Viveva piu da principe che da Pittore*“, und Coelio Calcagnini ihn *hominem praedivem* nennt. Beyde Päpste, Julius II. und Leo X. waren freygebig und liebten ihn; seine Gemälde wurden so gut bezahlt, dafs er bey der grofsen Menge von Arbeiten, die er geliefert hat, nicht anders, als reich oder wohlhabend seyn konnte.

Die Logen.

Bramante hatte bey seinen Unternehmungen zur Verschönerung des Vaticans angefangen, die Zimmer eines Theils dieses ungeheuern Gebäudes durch Bogengänge in Verbindung zu setzen, welche man die Logen nennt. Diese Gallerien schliessen einen der Höfe im Vatican auf drey Seiten ein; auf der vierten lassen sie die Aussicht über Rom bis zu dem Meere und dem albanischen Gebirge offen. Rafael liefs sie vollenden und verabsäumte nichts, durch die äusserste Pracht, die Erhabenheit des Bewohners des Vaticans anzudeuten. Auch auf die Thüren, Fufsböden, und bis auf jede Nebensache wandte er alle Aufmerksamkeit, um den Verstand und das Auge zu vergnügen; er liefs die Künstler und Handwerker aller Art ihre Geschicklichkeit und Erfindungskraft aufbieten, und in der That mufs es der unterhaltendste und prächtigste Anblick gewesen seyn, da noch die gewählten Farben und die geschmackvollen Vergoldungen auf den Pfeilern und an den Wänden glänzten, welche die Gewölbe tragen.

Man hat oft den Geschmack in der Anordnung dieser Logen getadelt, die mit Arabesken und Abbildungen aller Art von Thieren, kleinen Landschaften, ernsthaften und scherzhaften Gegenständen, phantastisch geschmückt sind. Wenn aber auch der Mifsbrauch dieser Art von Malereyen tadelhaft ist, hat sich doch Rafael ein Verdienst um die neuere Kunst gemacht, indem er die besten derselben aus dem Schutte der römischen Ruinen wieder hervorzog, und am gehörigen Orte anwandte. Eine Gallerie wie die Logen, die wie ein Spaziergang anzusehen ist, und deren Verzierungen keinen bestimmten Charakter erfordern, sondern nur durch Verschiedenheit, Abwechslung, Reichthum und Pracht unterhalten sollen, ist gerade hiezu geeignet. Jetzt, da die Zeit alles unscheinbar gemacht hat, bewundert man nur noch die Deckengemälde. An jedem der Gewölbe sind vier Scenen aus der biblischen Geschichte angebracht: sie fangen mit der Erschaffung der Welt an, und gehen bis zu dem Leben Christi, aus welchem nur die vier letzten Vorstellungen genommen sind *).

Diese Reihe von Gemälden würde allein schon hinreichend seyn, durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, von den erhabensten Vorstellungen der Erschaffung

*) Es sind ihrer zwey und fünfzig, mit welchen der eine der drey Bogengänge vollendet war, als Rafael mit Tod abging. Die zwey anderen würden noch eine doppelte Anzahl erfodert haben. Die Arabesken an den Pfeilern und Wänden, und eine Auswahl der Gemälde sind von Volpato, die vollständige Sammlung, einmal von Pietro Aquila, und besser von Chapron, gestochen.

der Welt bis in das Hirtenleben der Patriarchen, den Reichthum einer blühenden und originellen Phantasie zu beweisen. Auch die Landschaften in den Hintergründen sind bewunderungswürdig, und zeigen, wie sehr Rafael das Grofse in der Natur aufzufassen wufste.

In dem ersten Gewölbe der Logen ist die Erschaffung der Welt vorgestellt. Rafael hatte in der Sixtinischen Capelle die Erhabenheit der Gedanken seines grofsen Nebenbuhlers bewundert und anerkannt. Es ist als eine Huldigung anzusehen, dafs es ihm gefiel, die Ideen jenes riesenhaften Geistes aufzunehmen, wo er ihn für unerreichbar hielt. Der Allmächtige, der das Chaos in die Elemente theilt, und Gott der Vater, wie er Sonne und Mond an das Firmament pflanzt, rühren ursprünglich von Mich. Angelo her. Die erste dieser zwey Figuren wird jedoch — als eine Carricatur — getadelt. — Die Extreme gränzen an einander *).

Die Ausführung der Malereyen in den Logen rührt gröfstentheils von den Schülern Rafaels her. Er wählte und ordnete; sie brachten seine Ideen zur Wirklichkeit. Die Aufsicht über die Pfeiler und Wände war dem Giovanni da Udine übergeben. Obgleich dieser seinen Talenten, Thiere, Blumen und Früchte zu malen, hier freyen Lauf lassen durfte, erkennt man sogar in diesen phantastischen Arabesken den Geist Rafaels, der selbst in die regellosen Verzierungen eines Thürpfostens — sinnigen Zusammenhang zu bringen wufste. Hier schwebt die Erde über dem Wasser — unten schwimmen Fische aller Art — höher die vierfüfsigen Thiere — über ihnen der Mensch — oben die Vögel. — Dort deutet Alles auf die Jahrszeiten. An einem andern Pfeiler hängen, tanzen und fliegen Liebesgötter, an aufwärts geschlängelten Ranken — oben die Grazien — Apollo mit der Leyer — Musik und Dichtkunst, die Kinder der Liebe und des Weins. — Ueberall herrscht ein Sinn, der die willkührlichen Zierrathen in Verbindung setzt.

Giulio romano hatte die Aufsicht über die Deckengemälde, in denen man besser als sonst irgendwo, die Eigenthümlichkeiten der vorzüglichsten Schüler Rafaels studieren könnte. Nur vier der geschichtlichen Vorstellungen werden ihm selbst zugeschrieben. Eine von diesen ist das heilige Abendmahl, in welchem er von der hergebrachten Weise, die Leonardo da Vinci in der berühmten *cena* beybehalten hatte, abweicht, indem er die Jünger Christi nicht so, wie auf einem Theater, alle gegen den Zuschauer gerichtet, vorstellt.

Kein Werk der Kunst kann ein schöneres Beyspiel der Uebereinstimmung geben, mit welcher so viele geschickte Männer sich zu einem und demselben Endzwecke vereinigten.

*) Die Figur des Moses, der die Quelle aus dem Felsen ruft (*alle tre fontane in Rom*) ist ein merkwürdiges Beyspiel, dafs in dem Grofsen und Erhabenen das Uebertriebene an das Lächerliche gränzt. Der Urheber dieser colossalen Statue glaubte eine Bildsäule von unerhörter Grandiosität hervorgebracht zu haben. Er deckte sie auf — so wie Phidias den olympischen Jupiter — als sie an ihrem Platze stand. Das Volk fing an zu lachen — den Bildhauer rührte der Schlag!

Das dritte Zimmer im Vatican:

Stanza di torre Borgia.

Gleichzeitige Arbeiten.

Die Vorstellungen in dem dritten Zimmer beziehen sich alle auf Leo X. in Rücksicht auf seinen Namen. Die Feuersbrunst *incendio di Borgo*, welche Leo IV. auf eine wunderthätige Weise löscht. Der Sieg über die Saracenen bey Ostia. Die Krönung Karl des Grofsen durch Leo III. Der Eidschwur, den eben dieser Papst in der Peterskirche ablegt.

Alle diese Vorstellungen stehen in Ansehung der Erfindung und Zusammenstellung den vorhergehenden keineswegs nach; aber der Ort ist unfreundlich, die Gemälde sind übel beleuchtet, zwey unter ihnen erregen wenig Theilnahme, und die sorgsame Ausführung, die wir hier vermissen, ist zu unentbehrlich, um einem Kunstwerke den höchsten Werth zu geben, — dieses Zimmer gewährt nicht eben den Genufs, als die andern Stanzen; — die Vorstellung des Eidschwures wird kaum beachtet.

Desto mehr ergreift das fürchterliche Gemälde *incendio di borgo*. Eine Tradition sagt, Leo IV. habe diese Feuersbrunst, die nahe beym Vatican, in der Gegend, die man *Borgo vecchio* nennt, bey Nacht ausgebrochen war, auf eine wunderthätige Weise durch seine Benediction von dem Altane der Peterskirche aus, gelöscht. Man sieht in den fliegenden Gewändern den Wind der die Flammen vermehrt; Mütter, mit aufgelöfstem Haare aus dem Bette geflüchtet die nackten Kinder vor sich hertreiben; Weiber, in der Verzweiflung den Papst um Hülfe anflehen; Männer, die sich bemühen einen hülflosen Vater und Säuglinge in den Windeln zu retten. Schrecken und Theilnahme wird so rege, als wenn man die Wirklichkeit vor Augen hätte, und der lebendige Ausdruck der heftigsten Leidenschaften macht dieses zu dem ergreifendsten aller Werke Rafaels. Wenn er den Sohn, der seinen Vater auf den Schultern trägt, den Knaben der ihn begleitet *), den Mann, der sich von der Mauer herabläfst, und den der nach dem Kinde in dem brennenden Hause hinauflangt, mit eben dem Fleifse hätte ausführen können, als die *Stanza delle scienze*, würde er in diesen Figuren,

*) Diefs ist die Gruppe, welcher die bekannte Episode: Aeneas, Anchises und Askanius von Virgil zum Grunde liegt.

sowohl in Ansehung der Formen, als auch der Kenntnifs des menschlichen Körpers Mich. Angelo gleich stehen. Aber er war zu überhäuft mit mehreren wichtigen Geschäften, die, wenn sie auch seine Geistesgegenwart für die Erfindung nicht verringerten, doch zu viele Zeit in Anspruch nahmen, welche er der eigenhändigen Ausführung entziehen mufste.

Die Krönung Carl des Grofsen stellt diese Handlung in dem Augenblicke vor, da der Papst ihm die Krone aufsetzt. Rafael hat, ohne Zweifel dem Gebrauche gemäfs, einige Personen in dem Vorgrunde eingeführt, die den goldenen Tisch herbeytragen, auf welchem unmittelbar nach der Ceremonie die kostbaren Gefäfse und andere dem gesalbten Kaiser bestimmte Geschenke an den Platz gesetzt werden sollen, den ihnen ein gewappneter Herold anweist.

Der Eidschwur, den Leo III. mit grofser Feyerlichkeit in der Peterskirche ablegte, dafs die Vorwürfe ungegründet seyen, mit denen man ihn in Frankreich sehr hart beschuldigt und förmlich angeklagt hatte, mufs in jener Zeit als ein grofses Ereignifs angesehen worden seyn, welches aber heut zu Tage sein Interesse verloren hat. Der Kaiser und der Papst sind Bildnisse des Königs Franz I. und Leo X. *) Ueberhaupt enthalten diese zwey Gemälde sehr viele vortreffliche, charakteristische Köpfe, damals zum Theil noch lebender Personen.

Bey dem Siege über die Saracenen ist Leo X. auf eben die Weise eingeführt, als Julius II. in dem Gemälde Heliodor. Dieser Vorfall ereignete sich unter der Regierung Leo IV.; der Papst aber, auf dessen Gebet hier die Ungläubigen besiegt werden, ist ein Bildnifs Leo X.

Wir haben in der Feuersbrunst Rafael bis zu einer Stufe begleitet, die vor und nach ihm kein Künstler erreichte. In dem Gemälde der Religion sind noch alle Figuren wie Bildnisse behandelt; er gab einer jeden die Individualität, die ihm unbedingt in einem Porträte unentbehrlich schien, und ohne welche auch den idealen Gegenständen Bedeutung und Charakter fehlt. Bis dahin unterwarf er sein Genie der Natur, die er jetzt mit schöpferischem Geiste beherrschte; er hatte sich mit ihr so bekannt gemacht, dafs er die Gestalten, frey von allem Zufälligen, selbst erschaffen konnte.

Die Kreuztragung Christi ist unter den, mit der *Stanza di torre Borgia* gleichzeitigen Gemälden das bedeutendste. Es war für die Benedictinermönche in Palermo bestimmt. Keins von allen Werken Rafaels ist mehr durchdacht; in keinem die Handlung mit mehr Gefühl und Wahrheit dargestellt. Die tiefe Empfindung, der Flug des Genies, und alle jene seltenen Gaben, die sich in dem

*) Diefs hat Vasari zu dem Irrthume verleitet, die Krönung Carl des Grofsen für die Krönung Franz I. anzusehen.

Incendio di Borgo entwickeln, sind hier mit der hohen Ausführung verbunden, die in keinem seiner Oelgemälde fehlt. Das Schiff scheiterte am ligurischen Ufer; die Kiste, welche dieses Kleinod enthielt, ist das Einzige, was die Vorsehung von dem Untergange rettete; die Wellen trieben sie unversehrt in den Hafen von Genua. Hier hielt man den Anblick einer so ergreifenden Darstellung des Leidens Christi für eine unmittelbare Erscheinung des Erlösers *).

Christus sinkt unter der Last des Kreuzes, die Blutstropfen fliefsen von der Dornenkrone über sein Angesicht herab, aber es ist nur die menschliche Natur, welche unterliegt, — der Gottmensch hat diese Leiden freywillig auf sich geladen; er wendet sich zu der Mutter Maria, um ihr, Johannes und den heiligen Frauen Trost einzusprechen, sie zur Geduld zu ermahnen; er leidet, aber er will nicht Mitleid erregen. Ein hartherziger Henkersknecht schleppt ihn vorwärts; ein anderer stöfst nach ihm, aber das Zartgefühl erlaubte Rafael nur die Handlung anzudeuten, nicht die Wirkung des Stofses; die Spitze der Lanze ist versteckt. Gleich daneben sehen wir den Cyrenäer, der als ein edler Mensch, mit starkem Arme das Kreuz freywillig ergreift; mit gebieterischem Blicke straft er die Frevler; er bedarf nicht des Befehles, den Pilatus ihm ertheilt, dem Erlöser die Last zu erleichtern. Der seelenvolle Blick des Lanzenträgers, der sich gegen die jüngste der heiligen Frauen in der Gruppe der Verwandten Christi wendet, schildert die Theilnahme selbst seiner Feinde. Sie weint mit gefalteten Händen; eine Thräne folgt der andern, und ohne die mindeste Verzerrung, liest man in der leisen Bewegung der Muskeln die tiefe Empfindung. Magdalena nähert sich Christus, sie redet zu ihm mit forschendem Blicke. Johannes **) weint in sich gekehrt, sein Schmerz ist stumm; in dem Antlitze der Mutter Gottes aber rührt der Ausdruck des tiefsten Leidens zu heftig, — man kann den Anblick kaum ertragen.

Die erhabenste unter den Vorstellungen der Mutter Gottes, ist die *Madonna di S. Sisto*, für die Benedictiner in Piacenza. Keine drückt das Göttliche mit so viel Ernst und Würde aus; sie erinnert an die Erscheinung in dem Traume, dessen Rafael erwähnt.

Ein zurückgezogener Teppich öffnet dem Auge den Himmel; mit dem göttlichen Sohne im Arme, schreitet die Himmelskönigin im Glanze der Glorie auf Wolken; Myriaden von Engeln umgeben sie; Papst Sixtus auf der einen, die heilige Barbara auf der andern Seite knieend, beten und huldigen ihr; der Papst erhebt den Blick, die Heilige senkt ihn beseheiden; sie sieht

---

*) Es bedurfte der Autorität des Papstes, um die Genueser zu vermögen, das Gemälde, welches ein Wunderwerk ihnen zugeführt zu haben schien, den rechtmäfsigen Besitzern in Palermo wieder auszuliefern, von wo es im vorigen Jahrhunderte nach Spanien gekommen ist.

**) Diese letzten zwey Köpfe haben die nämliche Gesichtsbildung. Sie weichen nur durch die Verschiedenheit des Ausdruckes von einander ab. Diefs ist in den Gemälden von Rafael das einzige Beyspiel einer solchen Wiederholung, die bey allen andern Malern so gewöhnlich ist.

auf zwey Engel herab, die im Vorgrunde, unten, verloren in tiefer Betrachtung, die Mutter Gottes anschauen *).

---

*) In der königlichen Gallerie zu Dresden. Vasari sagt von diesem Gemälde: „*Fece ai mönaci neri di S. Sisto in Piacenza, la tavola dell' altar maggiore, dentroci la nostra donna con S. Sisto e S. Barbara, cosa veramente rara e singolare.*"

In einem mit handschriftlichen Anmerkungen begleiteten Exemplare des Vasari befindet sich Folgendes:

„Dieses Gemälde hat der König von Polen in Piacenza für die Gallerie in Dresden „kaufen lassen, und an dem Platze ist jetzt eine Copie, die aus der Zeit Rafaels, und „sehr schön seyn soll. Wahre Kenner, vorzüglich solche, die auch die frühern Werke „Rafaels zu schätzen wissen, bemerken an dem Gemälde in Dresden weniger Kraft in der „Färbung; in der Wendung und Miene der heiligen Barbara, eine Grazie, die an das „Uebertriebene gränzt, und durchgehends, eine leichtere Behandlung als in allen seinen „andern Werken. Auch ist es merkwürdig, dafs dieses Gemälde, gegen die Art der „damaligen Zeit, und gegen die Gewohnheit Rafaels auf Leinwand gemalt — nicht et„wa übergetragen ist. Vasari, der die *Madonna di S. Sisto* so hoch erhebt, und den „Johannes in der Wüste, als das einzige Beyspiel angibt, dafs Rafael jemals auf Lein„wand gemalt habe, würde diesen Umstand bey einem Altarbilde von solcher Bedeu„tung, schwerlich unerwähnt gelassen haben. Diese Bemerkung ist zwar, wenn das „Werk selbst redet, nur von einer untergeordneten Art; auch ist der Johannes vielleicht „nicht das einzige, was Rafael auf Leinwand malte. Er hat jedoch auch diesen Johannes nachher gröfser und sorgsamer auf einer Tafel ausgeführt. „Wahre Kenner oder „einsichtsvolle Künstler, die alle Werke Rafaels mit Aufmerksamkeit betrachtet haben, „werden in dem Gemälde zu Dresden eben so wenig die Hand Rafaels, als die eines „gewöhnlichen Copisten erkennen. Es ist eine geistvolle, freye Wiederholung, von ir„gend einem sehr geübten Meister aus dem siebenzehnten Jahrhunderte — oder man „müfste annehmen, dafs Rafael bey diesem einzigen Gemälde auf eine ihm ganz unge„wohnte Art zu Werke gegangen sey. Das Colorit und die Behandlung zeugt von einer „spätern Zeit, in welcher auch die Grazie der heiligen Barbara, leicht in Affectation „ausarten konnte."

„Eben diese Vorstellung befindet sich in Rouen, wo sie für ein Original gehalten „wird; die heilige Barbara soll noch schöner seyn, als die in Dresden. Die Mönche „in Piacenza, für deren Vorgänger Rafael die *Madonna di S. Sisto* gemalt hatte, wufs„ten vielleicht nicht, da der König von Polen das Gemälde kaufen liefs, dafs das Ori„ginal schon früher veräufsert oder abhanden gekommen seyn mochte, aber auf eine „würdige Weise ersetzt war."

„Es ist zu wünschen, dafs das Gemälde in Dresden, welches sich nicht in dem „besten Zustande befindet, einmal gereinigt werden möchte, und dafs ein unbefangner „Kenner untersuchen könnte, ob etwa das Bild in Rouen das Original ist, oder ob es, „so wie das kleine Bild, Christus auf dem Oelberge, und die Natività für die Grafen „Canossa in Verona, an irgend einem Orte versteckt ist. Die *Madonna di S. Sisto*, „die Rafael selbst gemalt hat, ist vielleicht, so wie einst die Communion des heiligen „Hyeronimus von *Dominichino* — in einer Polterkammer des Benedictiner Klosters in „Piacenza verborgen."

Ueber die in obiger Anmerkung erwähnte Copie in Piacenza ist in einer Edition des Vasari hinzugefügt, dafs es eine sehr schöne alte Copie aus der Zeit Rafaels sey, glaubwürdigen Nachrichten zu Folge aber ist diefs ein Irrthum; sie ist neu und nur mittelmäfsig; das Gemälde in Rouen, — jetzt in dem Museum daselbst, hingegen alt und sehr schön. Alle Künstler aber, die das Gemälde kennen, kommen darin überein,

In eben diese Epoche gehört auch der Erzengel Michael, der als ein Heerführer himmlischer Schaaren den bösen Geist zu Boden wirft. — Er zürnt, und siegt ohne Anstrengung. — Der Hintergrund erinnert an die *Solfaterra*, und an die *Campi Phlegrei* bey Neapel *).

---

dafs es nicht ein Original ist; sonst würde es auch unstreitig in das Museum in Paris gebracht worden seyn.

Die Beschreibung in dem Catalogus des Museums in Rouen stimmt sowohl mit der von Vasari, als mit dem Gemälde in Dresden überein, ist im übrigen aber sehr unbestimmt abgefafst; sie zeigt auch weder das Maafs an, noch auch, ob es auf Holz oder auf Leinwand gemalt ist.

„La Sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus au milieu d'une gloire de Chérubins. Par „Rafael etc. Vers le milieu du tableau, la Vierge est debout sur des nuées, et porte „l'Enfant Jésus dans ses bras. Son regard tout-à-la-fois noble et agreable, est expres- „sif sans être déterminé. A sa gauche, et sur le même plan, on voit une jeune et belle „Femme à genoux, qui paraît être Saint Barbe. Le premier plan offre un Prélat, „la tête nue, vêtu d'une riche chape. Il est également à genoux, et s'adresse à la „Vierge, la main gauche sur sa poitrine; de la droite il signale le sujet qui l'intér- „esse.

*„Au dessous de cette scéne sont représentés deux Chérubins appuyés sur un mur „qui traverse le tableau: * * * *
„Il est reconnu par tous les Artistes les plus accréditès, qui Rafael a traité plusieurs „fois le même sujet avec peu, ou point de changement, etc. etc.*

Was ist *un regard expressif sans être determiné?* Ihr Blick drückt sehr bestimmt den Ernst und die Würde der Göttlichkeit aus, ohne sich mit den Gegenständen zu beschäftigen, die sie umgeben. S. Sixtus deutet mit der Rechten die Entzückung an, mit welcher er anbetet, und empfiehlt der Himmelskönigin die Gemeine, die vor dem Altare vorausgesetzt wird. Die Figur, *„qui parait être Saint-Barbe“* ist keine andere, als diese Heilige, wie es der Thurm anzeigt, der ihr zum Attribute gegeben ist, weil ihr Vater sie in einen Thurm gesperrt hatte, um sie zu vermögen, einen Grofsen in Rom zu heyrathen, dem Christenthume und ihrem Gelübde zu entsagen, ehe er sie enthaupten liefs. Die hier erwähnten Wiederholungen sind keineswegs bekannt.

Es ist zu wünschen, dafs diejenigen Kenner und Liebhaber, die oft mehr den Namen als die Sache, mehr den eingebildeten, conventionellen Werth, als das wahre Verdienst eines Kunstwerkes schätzen, sich über die obigen Mittheilungen nicht entrüsten mögen; sie treten dem vortrefflichen Gemälde in Dresden keineswegs zu nahe, und gründen sich ohne andere Rücksicht nur auf Wahrheitsliebe. Sehr oft empfiehlt sich ein Gemälde zwar nur durch den Namen, oft aber auch bedarf es keines Namens, um für vortrefflich erkannt zu werden.

*) In dem Museum zu Paris, gestochen von Larmessin. Ein anderer Kupferstich von Tardieu, in dem *Musée Français*, gehört zu dem besten in seiner Art.

Noch dürfte die Madonna *aux Candelabres* hieher gehören. Ehemals in dem Pallaste Borghese in Rom, nachher in der Sammlung Lucian Bonaparte; gestochen von Blot, und von Folo, letzterer jedoch, ohne die zwey Engelsköpfe, welche die Candelabern halten. Vasari erwähnt dieses Gemäldes nicht.

Eine heilige Familie, in welcher die Madonna den kleinen Christus wäscht, verdient einer besondern Erwähnung. Er steht in einem Becken; der kleine Johannes schüttet das Wasser auf ihn; die heilige Elisabeth bringt ein Tuch zum troeknen. Wenige, die das Original zu kennen behaupten, halten es für eins der vortrefflichsten Werke Rafaels. In dem Kopfe der Madonna erkennt man die *Fornarina*, so wie in der *Madonna della sedia*, nur in einem etwas reiferen Alter *).

Unter den Bildnissen, deren Rafael in dieser Zeit mehrere verfertigt hat, ist Leo X. mit dem Cardinal Medicis und de Rossi, einem Vetter des Papstes, das merkwürdigste, und das einzige, in welchem er mehrere Personen zusammen gestellt hat. Dieses Gemälde, von der höchsten Ausführung bis in jede Kleinigkeit, hat eine solche Wahrheit, dafs es eine vollkommene Illusion hervorbraehte **).

Ferner die Bildnisse der Beatrice d'Este; es ist kein Kupferstich davon bekannt. Ingherami in Paris, gest. von Fercruys. Carondelet in England, gest. von Larmessin — Der Graf Castiglione, in Paris, gest. von Sandrart, Nic. Edelink, Godefroy. Der Herzog von Urbino, gest. von Nic. Edelink, (das Gemälde soll in dem Pallaste Bovi in Bologna seyn). Die Fornarina — in England, gest. von Chambars und von Peiroleiri.

*) Eine Wiederholung dieses Gemäldes ist in Dresden, als das vorzüglichste unter allen Oelgemälden von Giulio romano bekannt. Ein alter Kupferstich — bezeichnet Rafael urb. inv. — M. Ferry ex. — Giov. Jacopo de Rossi *lo stampa in Roma alla Pace*, — beweiset jedoch, dafs die Composition von Rafael ist.

In Schleifsheim befindet sich eine Copie von Andrea del Sarto. Der heilige Joseph in dem Hintergrunde ist sehr schön, alles Uebrige aber übermalt. In dem Kupferstiche ist der heilige Joseph vorn, so wie auch in dem Gemälde von Giulio romano, in Dresden. Vasari erwähnt dessen nicht. Ein Gemälde, das in England verborgen ist — wahrscheinlich das Original von Rafael, — weicht von dem Guilio romano, sowohl als von dem Kupferstiche ab. Der heilige Joseph ist ganz weggelassen; die Madonna stützt sich auf das rechte Knie; diefs gibt der Figur mehr Natürlichkeit und Grazie.

„*Ce tableau existait autre fois dans une Collection privée, où il a été peu vu;*
„*mais il ferait le plus bel ornement des premieres Galeries, d'autant plus qu'il est in-*
„*tact. Le ministre d'Espagne en possede une très belle Copie de Jules romain. L'ori-*
ginal a été envoyé en Angleterre. — (Aus einem Briefe von einem Kunstfreunde in Paris.)

**) Das Original ist in Florenz, gestochen von Morel. Einige wollen aus dem, was Vasari von diesem Bilde sagt, schliefsen, dafs es nicht eher, als in den Jahren 1517 — 1519 gemalt sey, weil de Rossi erst 1517 Cardinal geworden ist; aber er war schon früher als Prälat in Rom, und es ist nicht wahrscheinlich, dafs Leo X. erst vier oder fünf Jahre, nachdem er den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, sein Porträt von Rafael habe malen lassen. Auch die Behandlung des Gemäldes gibt keinen Anlafs zu einer solchen Vermuthung.

Die Cartons und die Teppiche

Arazzi.

Leo X., der die Kunst nicht weniger und die Pracht noch mehr liebte, als sein Vorgänger, wollte die päpstliche Capelle, in welcher Mich. Angelo sich unsterblich gemacht hatte, durch prächtige, mit Gold durchwirkte Teppiche schmücken *). Er trug Rafael auf, die Cartons zu verfertigen, nach welchen sie in Flandern gewirkt werden sollten. Alle Kunstzweige mufsten in Anspruch genommen werden, um durch innern Werth sowohl als durch äufsere Pracht die christliche Kirche und die Würde des päpstlichen Stuhls zu verherrlichen. Diese Teppiche sollten eine Reihe von Scenen aus dem Leben Christi, von der Geburt bis zu der Himmelfahrt vorstellen, mit der Apostelgeschichte fortfahren, und ohne Zweifel bis zu dem Tode Petrus und Paulus gehen. Wir besitzen neunzehn von diesen, gröfstentheils reichhaltigen Vorstellungen, welche um so mehr Aufmerksamkeit verdienen, als sie unter allen Werken Rafaels, ihn am deutlichsten auch als dramatischen Dichter zeigen.

In allem, was über diese Cartons und die danach gewirkten Teppiche geschrieben ist, herrscht eine Dunkelheit, welche eine genauere Nachricht in Ansehung ihrer Bestimmung, Beschaffenheit und ihres jetzigen Zustandes nothwendig macht **).

---

*) Vasari sagt in dem Leben des Fr. Penni, Leo X. habe diese Teppiche für die Capelle des Papstes und des Consistoriums bestimmt. Das Consistorium aber hat nichts mit der päpstlichen Capelle zu thun. Wahrscheinlich wollte Vasari sagen: „Für die Capelle des Papstes und für die Capelle des Consistoriums", oder vielmehr für den Saal des Consistoriums *Aula del concistorio — aula regia.* Es scheint daher, dafs die Teppiche aus der Lebensgeschichte Christi für diesen Saal, die aus der Apostelgeschichte hingegen für die Sixtinische Capelle bestimmt waren; denn sie haben Alle eine gleiche Höhe, die aus der Geschichte Christi aber eine sehr verschiedene Breite, so wie sie für die Wände eines Saales erforderlich seyn mochten. Fünf dieser Teppiche sind sehr schmal, und mögen eigends für die Fensterwände des Saales eingerichtet worden seyn. Der Kindermord ist offenbar einer solchen zufälligen Ursache wegen in drey Theile getheilt, denn die Vorstellung konnte dabey nur verlieren. In der päpstlichen Capelle hingegen gibt es an den Wänden keine Unterbrechungen; die Breite der Teppiche war folglich willkührlich, so wie auch die Anzahl, da die Sixtinische Capelle sehr grofs ist.

**) Der Carton zu einem Frescogemälde ist ein blofser Umrifs, der verdorben oder auch zerstört wird, indem man sich desselben bedient, um ihn auf den nassen Kalk überzutragen. Diese hingegen wurden alle in der für die Teppiche bestimmten Gröfse und in eben dem Grade von Vollendung als Frescogemälde, ausgeführt. Man malte sie in Wasserfarben (*tempera*) auf Papier, um sie zur Bequemlichkeit in den Webestühlen

Es ist ein unersetzlicher Verlust, dafs die Cartons vernachlässigt, und zerschnitten in den Werkstätten liegen blieben, nachdem die Teppiche vollendet waren, als wenn sie nur diesen zum Muster hätten dienen sollen, und endlich, bis auf sieben, gröfstentheils verloren und zerstört sind, so dafs diese meisterhaften Compositionen in Rom blofs in den Teppichen existiren; so viel aber auch unter der Hand der Arbeiter, dem Werthe der Originale entgehen mufste, ist doch keiner unter ihnen, der nicht in vollem Maafse das Gepräge des Genies ihres Urhebers hätte, und bewiese, dafs das Werk unter seiner Hand und unter seinem unmittelbaren Einflusse entstanden und vollendet war.

Der Entwurf eines Gemäldes, die Oekonomie in der Behandlung des Gegenstandes, die Zusammenstellung der Figuren, waren für Rafael das Werk eines Augenblickes. Selten bedurften seine ersten Gedanken einer wesentlichen Abänderung. Neunzehn so reichhaltige Compositionen aber als diese, ganz mit eigner Hand auszuführen, wäre selbst für ihn die Beschäftigung mehrerer Jahre gewesen. Hier fällt es auf, wie geschickt er unter seinen Schülern einen Gehülfen zu wählen wufste, unter dessen Hand der Charakter nicht verfehlt würde, und das Ganze seiner eignen Absicht entsprechen möge.

Die Originalität des Giulio romano hätte ihn nicht dazu geeignet; es wäre bey dieser Art zu malen nicht so leicht gewesen, seine Eigenthümlichkeiten zu verstecken, als in den Oelgemälden, die er anzulegen pflegte. Penni hingegen hatte keine eigne Art sich auszudrücken *), sein ganzes Bestreben ging dahin, die Ideen Rafaels sichtbar zu machen. Er hatte in den Geist seines Lehrers so einzudringen gewufst, dafs dieser einem von Penni, nach seinem Entwurfe ausgeführten Gemälde, leicht seinen eignen Geist einhauchen, und ein Werk Rafaels daraus machen konnte.

Um die Pracht dieser Teppiche noch zu erhöhen, wurden sie mit einem breiten Rande umgeben, in welchem geschmackvolle Verzierungen und geschichtliche Vorstellungen, zum Theil aus dem alten Testamente, zum Theil aus der Lebensgeschichte Leo X. vorgestellt sind **). Polidoro und Maturino haben sie

---

zerschneiden zu können, daher sie Cartons genannt werden. Erst später hat man (aux Gobelins in Paris) nach grofsen Gemälden Teppiche zu macheu angefangen, ohne den Originalen Schaden zuzufügen. Eben da und an mehreren Orten sind Wiederholungen der Teppiche gemacht worden, von welchen hier die Rede ist.

*) Fast eben das läfst sich von Pierin del Vaga sagen, so lange er unter Rafael arbeitete.

**) Die Vorfälle aus dem alten Testamente sind:

Joseph vor Pharao. Der Durchgang durch das rothe Meer. Die Israeliten verfertigen den Schleyer für das Tabernaculum. — Aus dem neuen Testamente: Die Verkündigung Mariae. Der wunderbare Fischzug. Pasce oves meos. Christus mitten unter den Aposteln. Christus kommt nach Jerusalem. Paulus trennt sich von den Priestern in Ephesus. Paulus wird von den Juden vor Festus geführt. Der Fall des Zauberers Simon. Das Opfer der Messe.

nach den Zeichnungen von Rafael, grau in grau gemalt, um bey der Ausführung der Teppiche zum Muster zu dienen; bey den Cartons befinden sie sich nicht.

Die dargestellten Gegenstände aus dem Leben Christi, und aus der Apostelgeschichte zusammen, sind neunzehn, der Teppiche aber ein und zwanzig, denn der Kindermord macht ihrer drey aus. Wir kennen diese Vorstellung in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit aus einem Holzschnitte von Hugo de Carpi. Nur mit einem veränderten Hintergrunde ist sie absichtlich in drey Theile geschnitten, um einem jeden derselben die gleiche Form zu geben, als den Teppichen von den Jüngern zu Emaus, und dem der Maria Magdalena, wie Christus ihr als Gärtner erscheint, für welche eine sehr geringe Breite im Verhältnisse zu der Höhe sich besser schickte. Unter allen war es nur bey dem Kindermorde möglich, das Bild zu zertheilen.

In chronologischer Ordnung sind die Gegenstände, wie folgt:

1) Die Geburt Christi, oder die Anbetung der Hirten.
2) Die Anbetung der heiligen drey Könige.
3) Die Darstellung im Tempel, oder die Reinigung.
4), 5) und 6) Der Kindermord.
7) Die Auferstehung Christi.
8) Christus erscheint der Maria Magdalena als Gärtner. (Noli me tangere)
9) Die Jünger zu Emaus.
10) Der wunderbare Fischzug.
11) Die Uebergabe der Schlüssel an den Apostel Petrus. (Pasce oves meos)
12) Christus erlöset die Seelen aus dem Limbus.
13) Die Himmelfahrt Christi.
14) Die Ausgiefsung des heiligen Geistes.
15) Der Tod des Ananias.
16) Die Steinigung des heiligen Stephanus.
17) Die Bekehrung des heiligen Paulus.
18) Die Blendung des Elymas.
19) Die Heilung des Lahmen.
20) Die Predigt des Paulus und Barnabas zu Lystra.
21) Paulus auf dem Areopag in Athen.

Die Vorfälle aus der Lebensgeschichte Leo X. sind: Der Einzug des Joh. von Medicis in Florenz. Der Aufruhr, den die Gegenparthey erregte. Der Legat Joh. von Med. rettet sich in der Kleidung eines Mönches durch die Flucht. Die Plünderung des Pallastes Medicis. Wegnahme der Gemälde, Statuen und Büchersammlung des Lorenzo von Medicis. Joh. von Med. ergibt sich nach der Schlacht bey Ravenna dem Friedrich Genzaga. Er erlangt seine Freyheit und entzieht sich dem Feinde. Die Verurtheilung der gegen die Medicäer Verschwornen. Ermordung der Einwohner von Prato (bey Florenz). Joh. von Med. wird zurückgerufen und in seinen Pallast geführt. Zuruf des Volks. Joh. von Med. kommt nach dem Tode Jul. II. in das Conclave. Huldigung. Joh. von Medicis als erwählter Papst.

Sie befinden sich jetzt wieder alle in Rom, und wurden ehemals zum Frohnleichnamsfeste in einem der Aufgänge zu der Peterskirche, zwey Tage lang ausgehängt. Jetzt können sie, in mehreren Zimmern im Vatican, neben den Stanzen, täglich gesehen werden.

Die noch erhaltenen sieben Cartons gehören zu den schönsten unter diesen Vorstellungen. Der König Karl I. von England kaufte sie in Flandern, wo sie zerschnitten in den Werkstätten lagen, und allerdings gelitten haben. Jetzt aber befinden sie sich in einem vollkommen guten Zustande, und stehen in Hamptoncourt bey London in einem vortrefflichen Lichte.

Einer von den drey Theilen des Kindermordes — jedoch mit Oel getränkt, oben abgeschnitten und unscheinbar, befindet sich bey dem Secretär der königlichen Akademie der Künste, Prince Hoare, in London. Von allen übrigen existiren nur noch wenige einzelne Köpfe, Hände, u. s. w.

Die schönsten unter diesen Compositionen sind: Die Geburt Christi; die Darstellung im Tempel; die Anbetung der heiligen drey Könige; der Kindermord; die Auferstehung Christi; der wunderbare Fischzug; die Uebergabe der Schlüssel an den Apostel Petrus; der Tod des Ananias; die Blendung des Elymas; die Heilung des Lahmen; die Predigt des Paulus und Barnabas zu Lystra; Paulus vor dem Areopag in Athen *). Der Tod hat Rafael an der Fortsetzung derselben gehindert; in der Sixtinischen Capelle wäre noch für viele Platz genug gewesen; auch finden sich unter den Kupferstichen von Marc. Anton., und andern, mehrere zu eben dem Endzweeke geeignete Compositionen. Die Reihe von Scenen aus dem Leben Christi, von der Geburt bis zu der Himmelfahrt, schliefst sich zwar an diejenigen aus der Apostelgeschichte, aber es fällt eine Lüeke zwischen dem Kindermorde und der Auferstehung auf. Hier sind vielleicht einige verloren; es scheint, als ob noch mehrere derselben vorhanden gewesen seyen, als sie bey der Plünderung Roms *il Sacco di Borbone*, im Jahre Tausend fünf hundert ein und zwanzig abhanden kamen. Bey dieser Katastrophe ist der untere Theil von dem Elymas (Nr. 13.) — unstreitig, um das eingewirkte Gold auszubrennen — abgeschnitten worden. Der Herzog von Montmoreney schiekte sie dem Papst Paulus III. zurück **). Von dieser Zeit an blieben sie unverändert in Rom, bis sie bey den letzten Unruhen zu Ende des vorigen Jahrhunderts veräufsert, aber alle wieder zurückgekauft wurden ***).

---

*) Die letzten unter diesen sind die sieben Cartons in England.

**) Eine Nachricht des Abate Cancellieri („*Descrizione delle Capelle Pontificie e Cardinalizie; Roma* 1790. *p.* 287;“): dafs der König Franz I. von Frankreich diese Teppiche Leo dem X. zum Geschenke gemacht habe, ist irrig. Dieses gilt von den für die Beatification des Francesco da Pavia bestimmten Teppichen, welche Franz I. schon im Jahre 1506 dem Papste Julius II. geschenkt hatte.

***) Das, was in Hinsicht des Preises erwähnt wird, gibt vielleicht einiges Licht, und macht es beynahe wahrscheinlich, dafs einige Teppiche bey der Plünderung Roms verloren gegangen seyen. Vasari sagt: diese Teppiche haben 70,000 Scudi gekostet (der anonyme Biograph 60,000.) Der Cardinal Pallavicini (*Storia del Concilio di Trento, lib.* 1. *cap.* 3.) und Panfinio (*Vite dei Pontefici, tom.* 11. *pag.* 495.) schreiben: sie haben

Die Uebergabe der Schlüssel an den heiligen Petrus, — der wichtigste Vorfall in der ganzen Apostelgeschichte für den päpstlichen Stuhl, hat vielleicht den Anfang zu dem der päpstlichen Capelle bestimmten Cyklus gemacht. Der Styl deutet auf eine frühere Zeit, als die Predigt in Lystra, und Paulus in dem Areopag. Es bedarf kaum eines andern Beweises, dafs diese Unternehmung schon im Anfange der Regierung Leo X. begonnen war *). Die verschiedenen Charaktere der Apostel, und der Eindruck, den die Handlung auf so mannigfaltige Weise in ihnen hervorbringt, sind mit so vieler Einsicht und Wahrheit geschildert, dafs die Bewunderung um so mehr erregt wird, als die Zusammenstellung, — einfach, wie die Natur der Sache es mit sich bringt — die Figuren alle stehend neben einander drängt, und das Auge weder durch eine pyramidalische Gruppe, noch durch andere künstliche Mittel zu bestechen sucht. Später hätte Rafael — ohne den inneren Werth zu erhöhen — mehr Verschiedenheit und Contrast in die Linien gebracht. Wir sehen, dafs ihm schon in dieser Zeit nur wenige Schritte übrig blieben, um das aus sich zu machen, was er in seinen letzten Lebensjahren war.

Die grofse Verschiedenheit, welche man in den Teppichen bemerkt, rührt unstreitig von dem Grade der Geschicklichkeit der Handarbeiter her **). Ohne Zweifel wurden sie auch in mehreren Werkstätten verfertigt. Aufser denen, von welchen die Cartons sich in England befinden, sind folgende am besten gelungen: die Geburt Christi; die Anbetung der heiligen drey Könige; die Darstellung im Tempel; der Kindermord; die Auferstehung Christi; die Bekehrung des heiligen Paulus, und die Steinigung des heiligen Stephanus. Am wenigsten: die Erlösung

---

50,000 Scudi gekostet. Paris de Grafsis, welcher schon 1506 *Maestro di Cerimonie* bey dem Papste Julius II. war, und in seinem Tagebuche registrirte, sagt: ein jeder dieser Teppiche habe 2000 Scudi gekostet. Diese letzte Angabe nähert sich den zuverlässigeren Nachrichten des Card. Pallavicini und des Panfinio. Vielleicht gingen vier derselben bey dem *Sacco di Borbone* verloren, mit welchen die Summe von 50,000 Scudi genau auf die ganze Anzahl zutreffen, und die Lücke zwischen dem Kindermorde und der Auferstehung Christi ausgefüllt seyn könnte.

*) Wir haben den sichern Beweis, dafs sie schon am Anfange der Regierung Leo X. angefangen waren, in zwey Empfangsscheinen Rafaels über einen Theil der Bezahlung für diese Cartons: (*Notizie intorno a Rafaello d'Urbino dell Avocato Fea. Roma* 1822) Der erste für 300 Ducati d'oro vom 15. Jun. 1515; der andere für 134 Ducati d'oro vom 20. Dec. 1516. Man ersieht hieraus, dafs Rafael an den Cartons fortwährend arbeitete; denn neunzehn solche Vorstellungen hätten nicht in so kurzer Zeit vollendet, und die 434 Ducaten nicht die Bezahlung für alle vorhandenen Vorstellungen seyn können.

**) Michael Coxié oder Cockier aus Mecheln, und Bernard von Orlay, beyde Schüler Rafaels, hatten die Aufsicht über die Ausführung der Teppiche. Man könnte sich mit Recht darüber wundern, dafs so köstliche Kunstwerke, als diese Cartons, in Flandern geblieben und nicht mit den Teppichen nach Rom zurückgeschickt worden sind; aber Leo X., der ihren Werth zu schätzen wufste, starb kurz nach dem Tode Rafaels. Nach dem Tode Leo X. konnten sie leicht in Vergessenheit gekommen seyn; denn Adrian VI., sein Nachfolger, war den schönen Künsten eben so unhold, als sein Vorgänger sie liebte.

der Seelen aus dem Limbus, die Himmelfahrt, und die Ausgiefsung des heiligen Geistes. Dem Carton der letzten Vorstellung mag die Verschiedenheit der Charaktere der Köpfe einen ganz besondern Werth gegeben haben.

Die Unvollkommenheit der Ausführung ist durchgehends sehr auffallend, aber selbst diejenigen Teppiche, die unter den Händen der Arbeiter am meisten verloren haben, verläugnen keineswegs den Geist Rafaels. Die aus dem Leben Christi geben den schönsten unter denen, von welchen die Cartons in England sind, an aesthetischem Werthe nichts nach. Alle stellen in gleichem Grade die Gedanken, die Gefühle und die Bilder seiner Einbildungskraft dar.

Rafael erscheint in der *Stanza delle Scienze*, als Dichter im weitesten Sinne, und — wie es schon der Name, den man diesem Zimmer gegeben hat, andeutet, — grofs in wissenschaftlicher Hinsicht; die sogenannte Schule von Athen ist ein philosophisches — die Disputa ein Religionsgedicht. Die Gemälde der Rechtsgelehrsamkeit und der Parnafs sind lyrisch. Die folgenden Vorstellungen in den Stanzen haben eine besondere Beziehung auf den Papst, als Statthalter Christi. Es sind Epopeen; Julius II. und Leo X., die Herren, für welche er malte, sind die Helden. In den Cartons aber tritt er, frey von solchen Rücksichten, wie ein Genius der dramatischen Dichtkunst auf, und gesellet sich zu Aeschylus, Sophokles, Euripides, Schakespear, Schiller und Göthe. Hier sehen wir am deutlichsten, dafs Rafael nicht etwa ein Bild erfinden wollte, so wie eine Sprache, die aus der Grammatik geschöpft werden sollte. Vollendet stand es, und unwillkührlich vor seinem innern Sinne, und die Philosophie der Kunst war in der plötzlichen Schöpfung seiner Phantasie enthalten *).

*) Die sieben Cartons sind alle von Dorigni gestochen; zwey derselben auch von Audran. Holloway in London ist noch mit den neuen, vortrefflichen Kupferstichen derselben beschäftigt; fünf sind schon vollendet. Von den Teppichen existirt nur Eine vollzählige Sammlung in Kupfer (die Steinigung des heiligen Stephanus ausgenommen), aber sehr unzulänglich von Sommerau gestochen.

Die Anbetung der heiligen drey Könige, in drey Kupfertafeln von Santi Bartoli, gehört zu dem Besten in der Art. Unter den übrigen Teppichen aus der Geschichte Christi, haben wir von den drey Vorstellungen des Kindermordes, den zweyten und dritten von Campanella in Rom; den ersten und zweyten von Baudet und Vouillemont, jedoch ohne Namen gestochen. Das erste dieser zwey Blätter ist auf dem Abdrucke verkehrt.

Rafael Sanzio von Urbino.

Vierte Abtheilung.

Die Fornarina, Rafaels Geliebte.

Rafaels Bemühungen um andere Kunstzweige.

Die Farnesina.

Das vierte Zimmer im Vatican, sala di Costantino.

Die Transfiguration.

Rafaels Tod.

Die Fornarina.

Schade dafs uns so wenig von der Geschichte des Herzens eines so bewunderten und gesitteten Mannes bekannt ist, der dem schönen Geschlechte sehr geneigt war, und den Alles zur Liebe einladen mufste; denn ihn zu besitzen wäre der gröfste Stolz eines jeden Mädchens in Italien gewesen.

Dieser Triumph war einem Bäckermädchen aufbewahrt, von welcher wir jedoch nichts wissen, als dafs sie gelebt — und geliebt hat. Selbst ihr Name ist uns unbekannt. Ihre Gesichtsbildung, die Rafael der Nachwelt in mehreren Gemälden und Bildnissen hinterlassen hat, deutet auf einen starken und gediegenen Charakter. Sie war nicht eine schmachtende Blondine; ihre Farbe ist die einer lebhaft empfindenden Brünette. Man glaubt das gesunde Blut in den Adern fliessen zu sehen, und in dem dunkeln Auge das dauerhafte Feuer eines tiefen Gefühls zu erkennen. Ihre Züge scheinen mehr die Tugenden, als die Schwachheiten des weiblichen Geschlechts zu verrathen, und man dürfte dem Bilde zutrauen, dafs auf das Wort des Originals zu bauen war. Dafs Rafael sie bis an sein Ende geliebt hat, mag ihr zur Empfehlung dienen.

Zwar gibt es Beyspiele, dafs Männer von grofsem Genie, in deren Phantasie die hohen Empfindungen nicht erst erregt zu werden brauchen, und die sich doch wohl auch zu dem Gemeinen im täglichen Leben herabziehen lassen, gern ein weibliches Geschöpf um sich sehn, welches sich nicht durch vorzügliche Geistesgaben auszeichnet, weil sie in ihren Erholungsstunden lieber beruhigt als gereitzt seyn wollen. Vielleicht war die Fornarina nichts als ein braves Mädchen, die ihren Liebhaber fest zu halten wufste, und Rafael nicht der einzige Künstler, dem sein Modell gefiel. — Vielleicht aber auch könnten die Worte, die einem ihrer Bildnisse zur Unterschrift dienen — *„ritiro ed onestà sono i miei pregi“* — ihre Denkungsart und ihren Charakter schildern. Einen Beweis seiner Achtung hat Rafael ihr im Tode gegeben, indem er sie hinlänglich versorgte, um anständig leben zu können. Dafs aber Rafael für das ganze Leben sein Herz an eine Person hätte hängen können, die nicht mit ihm in dem Gefühle für das Schöne und Edle übereinstimmte, läfst sich nicht denken. Der erste Anblick hatte ihn gefesselt, und ihm entdeckte ohne Zweifel dieser erste Blick, der oft am sichersten urtheilt, nicht blofs einen schönen Körper, sondern auch eine Seele, die das Herz befriedigen und den Geist beschäftigen konnte.

Vasari sagt uns nichts von ihr, als dafs Agostino Chigi die Fornarina veranlafst habe, in seinem Hause zu wohnen, da die Schüler Rafaels mit der Aus-

führung der Gemälde aus der Fabel der Psyche beschäftigt waren; Rafael selbst habe erst alsdann an diesem Werke, welches er vorher vernachlässigte, fleifsig gearbeitet. Diefs möchte nun ein lustiges Leben gewesen seyn! die Idee, den Saal, in welchem Rafael den Triumph Amors und der geistigen Liebe darstellen wollte, zu einem Tummelplatze des Vergnügens zu machen, hat etwas Komisches, aber — es nimmt ein tragisches Ende; denn in diesem Garten der Alcina — sagt Vasari, kostete der übermäfsige Genufs, Rafael das Leben — acht oder zehn Jahre, nachdem die Fornarina schon sein war! — Und doch können ihm die Schäferstunden, selbst damals, als die Leidenschaft sich erst entsponnen hatte, nicht viel Zeit gekostet haben; denn es war gerade in den Jahren, in denen er seine meisten und vorzüglichsten Werke hervorbrachte.

Man sieht leicht ein, wie wenig auf die Erzählung des guten Vasari zu bauen ist; dennoch beruft man sich auf seine Autorität, um aus der armen Fornarina eine Buhlerin zu machen, die nach dem Tode ihres Geliebten mit seinen Schülern ein lockeres Leben geführt haben soll. — Eine Voraussetzung, die keinen Grund hat, und allen andern Nachrichten widerspricht. Wenn Rafael ihr täglich eine Erholungsstunde widmete, war es natürlich, dafs Agostino Chigi, dem der Fortgang der Arbeiten in seinem Pallaste eben so wünschenswerth war, als die Gesellschaft eines Freundes wie Rafael, zu veranstalten suchte, dafs er auch diese Augenblicke in seinem Hause zubringe, und sich bey ihm heimisch fände. Denn nachdem Rafael die Cartons zu den Gemälden gemacht und einem seiner Schüler die Aufsicht gegeben hatte, konnte er selbst nur hin und wieder Hand daran legen, weil er damals mit so vielen andern Unternehmungen, insbesondere aber mit einem grofsen Plane beschäftigt war, der ihm vor allem am Herzen lag.

Alles was einen Mann wie Rafael betrifft, ist der Nachwelt wichtig. Die Fornarina aber hat für die Freunde der Kunst ein besonderes Interesse; nicht blofs als seine Geliebte, sondern weil er sie so oft zum Vorbilde nahm. Sie diente ihm bey jeder vorkommenden Gelegenheit zum Modell, und man findet ihre Gesichtsbildung häufig in seinen Gemälden; oft auch in Madonnabildern, doch nur wenn er sie als Mutter mit dem Sohne im Schoofse, oder in häuslichen Beschäftigungen, nicht aber als Himmelskönigin darstellen wollte.

In Rücksicht auf die Werke Rafaels ist es nicht uninteressant, zu wissen, in welcher Zeit dieses Verhältnifs entstand. Die Fornarina hätte in keinem Gemälde schicklicher einen Platz finden können, als in dem Parnafs; aber wir erkennen sie weder in der Sappho, noch unter den Musen. Auch wie Rafael die Galatea malte, kannte er sie noch nicht; denn er klagt in einem Briefe, in welchem er die schmeichelhaften Aeufserungen des Grafen Castiglione beantwortet: „dafs es ihm an einem Vorbilde gefehlt habe.“

Allerdings war die Darstellung der Reitze eines weiblichen Körpers in der ganzen Christenheit noch etwas sehr Fremdes. Vorstellungen aus der griechischen Mythologie, bey welchen das Studium des Nackenden auch für weibliche Figuren nothwendig ist, waren in den Künsten nur erst eben eingeführt; noch kurz vor Rafael hatte man kaum etwas anderes, als religiöse Gegenstände behandelt.

Griechische Sitten, die unser Vorurtheil, den Anblick eines nackenden weiblichen Körpers als etwas Unschickliches, ja Frevelhaftes anzusehen nicht kannten, waren von der Lebensweise in Italien zu verschieden, als dafs eine ehrbare Jungfrau oder Matrone sich selbst für Rafael hätte entkleiden können. Es war nicht mehr die Zeit, in welcher eine Republik es den schönsten Mädchen der Nation zur Pflicht machte, ihre Reitze den Augen eines Zeuxis zu enthüllen, auf dafs er mit kritischem Auge die Formen wählen könne, die ihm für eine Venus Anadyomene pafsten. Rom war nicht Athen, wo um ihre Richter zu einem günstigen Urtheilsspruche zu vermögen *), Phryne den Schleyer der ihre Glieder bedeckte, vor der Versammlung des Volkes fallen liefs.

Solche Züge, oder wie die Aeltesten auf den Mauern von Troja, Helena bewundern **), geben einen redenden Beweis von dem bey uns exotischem Sinne der Griechen für die Schönheit.

„Da es an guten Urtheilen und an schönen Weibern fehlt, sagt Rafael in dem erwähnten Briefe, „habe ich mich einer gewissen Idee bedient, die mir „so eben in den Sinn kam.“ Die Klage scheint dahin zu deuten, dafs er mit seiner Galatea nicht recht zufrieden war; auch gehört sie nicht zu den schönsten seiner weiblichen Köpfe, und hat zu manchen schiefen Urtheilen beygetragen. Leonardo hätte die Beendigung eines Gemäldes aufgeschoben, bis er ein schickliches Vorbild gefunden hätte; Rafael aber waren die Augenblicke zu kostbar. Ohne Zweifel würde er die Fornarina zum Modell für die Meeresgöttin genommen haben, wenn er sie schon gekannt hätte, anstatt sich der Idee zu bedienen, die ihm eben in den Sinn kam; ihr Kopf sowohl als auch ihr Körperbau hätte sich dazu geeignet. Wir können also die Epoche bestimmen; die Fornarina erscheint noch nicht in der *Stanza delle scienze*, aber gleich in dem ersten Gemälde des zweyten Zimmers im Vatican.

In der Blüthe der Jugend, und mit dem Entzücken der Liebe diente sie ihm zum erstenmal zum Vorbilde für die berühmte *Madonna della Sedia;* sie drückt nicht das Göttliche einer heiligen Jungfrau aus; die Leidenschaft mit welcher sie den Künstler ins Auge fafst, ist das was man in ihrem Blicke liest, und darin liegt der unbeschreibliche Reitz, der den Zuschauer fesselt; denn welch' ein süfseres Gefühl konnte es für ein weibliches Geschöpf geben als das, von Rafael geliebt zu seyn! Darf man ihm einen Vorwurf daraus machen, wenn er unter so vielen Madonnabildern, diesem einem blofs menschlichen Charakter gab, und sich dem Gefühle überliefs, das der Augenblick in ihm erregte? Es war hier nicht mehr, wie in dem Sposalizio, seine schöne Mutter, — eine glückliche Geliebte war es, die er als Madonna malte.

In dem Heliodor erkennen wir sie unter den weiblichen Figuren, welche keinen bestimmten Charakter erfordern; später in mehreren Gemälden, und auch

*) Wie kann man ein so schönes Weib für schuldig erkennen, sagten die Richter.

**) Siehe das zweyte Buch der Iliade.

in dem letzten, der Transfiguration. Die allegorische Figur, *Comitas*, seine letzte Arbeit im Vatican, schildert vielleicht mehr noch ihr Gemüth als ihre Züge. Eigentliche, ausgeführte Porträte sind nur zwey von ihr bekannt. Der Herzog von Marlborough besitzt das schönste, wahrscheinlich dasjenige, dessen Vasari erwähnt. Sie sitzt in ihrem Zimmer; in der Ferne sieht man die Albanischen Berge *). Die Züge stimmen mit dem in dem Pallaste Barberini **) in Rom überein, nur ist das erste jünger und schöner. Noch hat Rafael sie unter mehreren Gestalten in seiner Villa auf die Mauer gemalt ***). Dem vortrefflichen Bildnisse in der Tribune in Florenz ist der Name Fornarina ohne Grund beygelegt; weder die Züge, noch auch das reifere Alter, entspreehen der Angabe.

Ein Sonett, welches Rafael vielleicht an eben dem Tage, da er sie zum erstenmal sah, auf der Rückseite eines Blattes entwarf, auf dem er etwas skizzirt hatte ****), beweiset, dafs sie beym ersten Anblicke einen lebhaften Eindruck auf ihn machte. Es bezieht sich auf die Ueberraschung mit welcher sein Herz gefesselt war, und wird von einigen sehr verliebt und unverständlich gefunden; viele Sonette des Petrarch, der diese Dichtungsart erfunden oder ausgebildet hat, sind jedoch weit schwerer zu verstehn.

Un pensier dolce è rimembrare, e godo
Di quell' assalto, ma più grave è il danno
Del partir; ch'io restai come quei ch'anno
In mar perso la stella, se'l ver odo.

Or lingua di parlar disciogli il nodo,
A dir di questo inusitato inganno,
Ch'amor mi fece per mio grave affanno.
Ma lui più ne ringrazio, e lei ne lodo.

Ein süfser Gedanke liegt in der Erinnerung;
Mich freut die Ueberraschung; schwerer aber ist das Uebel
Des Scheidens, denn mir war wie denen,
Die im Meere den Stern verlieren, wenn ich recht berichtet bin.

Jetzt löse das Band meine Zunge,
Von dem ungewohnten Zauber zu reden,
Mit dem Amor mich zu meiner grofsen Angst berückte.
Ihm aber danke ich so mehr und lobe Sie.

---

*) Ein Kupferstich nach diesem Bilde, von Chambars ist sehr selten. Das mit einer geübten Radirnadel geätzte Blatt von Peiroleini beweiset ein seltenes Talent, die Gesichter plump und grob zu machen. Man bemerkt eben das auch in dem Gegenbilde, welches Rafael selbst vorstellen soll, aber dieselbe Gesichtsbildung hat.

**) Gestochen von Cunego in der scuola d'Italia. Dieses Bild war eigends gemalt, um einen schönen weiblichen Körper, mit der möglichsten Wahrheit und Lebendigkeit der Farbe darzustellen. Man darf sich daher nicht wundern, wenn es keinen angenehmen Eindruck machte, wie noch ein veralteter Firnifs es verstellte, bis Palmeroli es davon befreyte, und die Kunst wieder sichtbar machte, mit welcher das Fleisch so gemalt ist, dafs man das Blut in den Adern fliefsen zu sehn glaubt.

***) Diese von Desnoyers gestochnen Köpfe, sind gänzlich verzeichnet uud verfehlt.

****) Diese Zeichnung, welche ein Engländer *Bruce* besafs, und wahrscheinlich noch in England vorhanden ist, könnte vielleicht noch einen nähern Aufschlufs über die Zeit geben, in welcher die Fornarina mit Rafael bekannt wurde.

L'ora sesta èra, che l'occaso un sole
Avea fatto, e l'altro sorse in loco

Atto più da far fatti, che parole.

Ma io restai pur vinto dal mio gran foco,
Che mi tormenta; che dove l'uom suole
Desiar di parlar, più riman fioco.

Es war die sechste Stunde; Eine Sonne
Neigte sich, die andere ging an einem Orte auf,
Geschickter zu handeln als Worte zu machen.

Mich aber überwältigte die Flamme,
Die mich quält; je mehr der Mensch
Zu reden wünscht, je heis'rer bleibt die Stimme.

Die Stelle *l'ora sesta èra*, ist in zwey bekannten metrischen Uebersetzungen nicht wörtlich gegeben. Einige wollen das *l'altro sorse in loco* auf die Peterskirche beziehen, wo Rafael den Bramante an einem frühen Morgen aufgesucht, und die Fornarina zum erstenmal gesehn haben soll; aber auch in dem Originale ist es zweydeutig; denn die sechste Stunde — nach römischer Art zu rechnen — schlägt selbst im höchsten Sommer zwey Stunden vor Sonnenaufgang. — Das Sonett erlaubt nicht einen *Xenocrates* oder einen heiligen *Benedetto* aus Rafael zu machen. Er liebte mehr die Rosen als die Dornen *).

Der Cardinal Bibiena hatte sich lange bemüht, Rafael mit seiner Nichte zu vermählen. Ob er selbst diese Verbindung aus blofser Freundschaft, oder auch aus Liebe eingegangen sey, und wie sich diese mit seinem Verhältnisse zu der Fornarina hätte vereinigen lassen, ist unbekannt. Wohl hatte Rafael ein Herz, „eine ganze Welt liebevoll zu umfassen"; wie aber eine schöne, stolze Römerin **) sich diefs gefallen lassen hätte, — wie sie sich neben einer begünstigten Nebenbuhlerin befunden haben könnte? — Wenn jemals Eifersucht und Liebe eine schöne Braut getödtet hat, könnte es hier der Fall seyn. Man sagt, Maria Bibiena sey an dem Tage der Hochzeit gestorben! — Die Nachricht ist nicht erwiesen, wohl aber bezeugt ihre Grabschrift im Pantheon, dafs sie vor Rafael als seine Braut starb. Sein Testament beweiset, dafs er ihr Andenken ehrte, und diese Verhältnisse in ein Gleichgewicht zu bringen wufste. Er vermachte sein Haus dem Cardinal Bibiena, und versorgte die Fornarina reichlich. — Sie hatte den Schmerz ihn zu überleben.

*) Der heilige Benedict pflegte sich in dem Garten zu Subiaco, wo man den Ort noch sieht, nackend in einem Rosengebüsche zu wälzen, um das Fleisch zu kreuzigen.

**) *Bella e dignitosa*, sagt der anonyme Biograph. Vasari behauptet, Rafael habe der Fornarina, oder auch einem Cardinalshute zu Liebe, womit Leo X. ihm eine Schuld hätte bezahlen wollen, mit der Heyrath gezögert.

Rafaels Bemühungen um andere Kunstzweige.

Noch ernsthafter als mit der Malerey beschäftigte sich Rafael in seinen letzten Jahren mit dem grofsen Plane, Rom, die ehemalige Beherrscherin der Welt, aus dem Schutte wieder hervorzurufen. Hiedurch erregte er die Bewunderung des Papstes und aller Römer in einem solchen Grade, dafs man ihn wie ein höheres Wesen betrachtete, „vom Himmel gesandt, um die Majestät der ewigen Stadt zu „erneuern." *)

Leo X. hatte ihn über die Ausgrabungen und über alles, was die Alterthümer betrifft, zum Präfecten ernannt **). Wie sehr er sich diese Angelegenheit

*) Coelio Calcagnini Ferr. Protonot. Apost. Opera. Basileae, 1544. Epist. lib. VII. p. 100. seq.

„Ita Leonem Pontificem, ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi coelitus emissum numen ad aeternam Urbem in pristinam majestatem reparandam, omnes homines suspiciant."

Und Calcagnini Carm. illust. Poetarum Ital. tom. III, p. 76.

„Tot proceres Romam tam longa extruxerat aetas
Totque hostes et tot saecula diuerant
Nunc Romam in Roma quaerit reperitque Rafael.
Quaerere magni hominis, sed reperire Dei est."

**) Das Breve des Papstes ist vom 27. Aug. 1515 im dritten Jahre seiner Regierung. Bembi epist. Pont. l. X. p. 51.

Breve Leo X. Rafaelo Urbinati.

„Cum ad Principis Apostolorum fanum Romanum exaedificandum maxime intersit, ut lapidum marmorisque copia, qua abundare nos oportet, domi potius habeatur, quam peregre advehatur: exploratumque autem mihi sit, magnam eius rei facultatem urbis ruinas suppeditare, effodique passim omnis generis saxa fere ab omnibus, quique etiam prope Romam aedificare aliquid, vel omnino terram vertere parumper moliuntur: te, quo magistro eius aedificationis utor, marmorum et lapidum omnium, qui Romae, quique extra Romam denum millium passuum spatio post hac eru-

An Rafael von Urbino.

„Da zum Baue der Kirche des Fürsten der Apostel höchst wichtig ist, den Ueberflufs von Steinen und Marmor, dessen wir bedürfen, lieber daheim zu nehmen, als von fern herbeyzuschaffen, mir aber bekannt geworden, dafs die Ruinen der Stadt grofse Mittel dazu bieten, und hin und wieder aller Arten Steine von fast allen, die in oder auch bey Rom etwas bauen oder nur die Erde aufreifsen wollen, ausgegraben werden, so mache ich dich, als meinen Baumeister bey jenem Gebäude zum Präfecten allen Marmors und aller Steine, welche in und aufserhalb Rom in einem Umkreise von zehntausend Schritten forthin werden ausgegraben werden, damit du alles, was zum Bau des Tempels geschickt ist, für mich ankaufest. Ich be-

zu Herzen nahm, ersieht man aus einer Abhandlung über das Studium und die Ausmessung der Ueberreste altrömischer Gebäude *), welche in der Form eines Briefes an Leo X. gerichtet, ihm aber noch nicht überreicht war, als Rafael starb. Er gibt dem Papste Rechenschaft von der Art, deren er sich bedient, die merkwürdigsten Gebäude des alten Roms mit der gröfsten Genauigkeit zu zeichnen, und ermahnet ihn, sich die Erhaltung derselben möglichst angelegen seyn zu lassen, indem er klagt, dafs so viele kostbare Ueberreste eben damals bey der Erbauung neuer Kirchen und Palläste zerstört wurden. So verdanken wir Rafael die Erhaltung des Pantheons und vieler anderer in christliche Kirchen verwandelter Tempel. Das Colosseum würde nicht ruinirt worden seyn, um den Pallast des Cardinal Farnese und andere grofse Gebäude in Rom mit den Steinen dieses ungeheuren Monumentes aufzurichten, wenn Rafael länger gelebt hätte. In diesem Schreiben erwähnt er, dafs eben beynahe eilf Jahre seit seiner Ankunft verflossen

---

entur, Praefectum facio, ea de causa, ut quae ad ejus fani aedificationem idonea erunt, mihi emas. Quare mando omnibus hominibus, mediocribus, summis, infimis, quae post hac marmora, quaeque saxa omnis generis intra ejus, quem dixi, loci spatium eruent, effodient, ut te earum rerum praefectum de singulis erutis effossisve quamprimum certiorem faciant. Id qui triduo non fecerit, ei a centum usque ad trecentum nummum aureorum, quae tibi videbitur, mulcta esto. — Praeterea quoniam certior sum factus, multum antiqui marmoris et saxi, litteris monumentisque incisi, quae quidem saepe monumenta notam aliquando egregiam prae se ferunt, quaeque servari operae pretium esset ad cultum litterarum Romanique sermonis elegantiam excolendam a fabris marmorariis eo pro materia utentibus temere secari, ita ut inscriptiones aboleantur: mando omnibus, qui caedendi marmoris artem Romae exercent, ut sine tuo jussu aut permissu lapidem ullam inscriptam caedere, secareve ne audeant: eodem illi mulcta adhibita, qui secus atque jubeo fecerit. — Datum sexto Cal. Sept. Anno tertio (1515) Romae.

fehle defshalb allen Menschen, vom Mittelstande, wie den Vornehmsten und Geringsten, dafs sie von allem, was an Marmor und Steinen aller Art innerhalb des besagten Raumes gefunden oder ausgegraben wird, dich als den Präfecten solcher Dinge so fort von jedem Gefundenen oder Ausgegrabenen benachrichtigen. Wer dieses binnen drey Tagen zu thun versäumt, dem sey eine Strafe von hundert bis dreyhundert Goldstücken, nach deinem Gutbefinden auferlegt.

Da mir aufserdem auch noch berichtet worden, dafs viel antiker Marmor und Steine mit Inschriften und Bildwerk, welche etwas merkwürdiges haben, und des Aufbewahrens für das Studium der Wissenschaften oder der Eleganz der römischen Sprache werth wäre, von Steinmetzen, die sich desselben blofs als Material bedienen, ohne Unterschied zerschnitten werden, so dafs sie die Inschriften zerstören; befehle ich allen, welche die Kunst des Marmorhauens in Rom üben, dafs sie sich nicht unterstehen, ohne deinen Befehl oder Erlaubnifs, irgend einen beschriebenen Stein zu behauen, oder zu zerschneiden; bey Bedrohung der erwähnten Strafe gegen jeden, der meinem Befehle zuwider handelt. — Gegeben am 27. August im dritten Jahre (1515) zu Rom."

*) Dieses Schreiben war fälschlich dem Grafen Castiglione zugeschrieben, unter dessen Papieren es sich fand, als er kurz nach dem Tode Rafaels starb, der es vermuthlich ihm, als dem elegantesten Schriftsteller seiner Zeit, und seinem Freunde, zur Uebersicht mitgetheilt hatte. *Vid. Discorso letto alla real Accademia Florentina dall' Abate Francesconi. Firenze,* 1809.

waren. Er starb vor dem Ende des zwölften, und hatte noch wenige Tage vor seinem Tode Zeichnungen verfertigt, die sich auf den Plan des alten Roms beziehen *).

Wir können uns hieraus einen anschaulichen Begriff von seiner Lebensweise in den letzten Jahren machen. Die ehemalige Hauptstadt der Welt sollte wieder in ihrem vorigen Glanze aus den Ruinen emporsteigen, daher er sich damit beschäftigte, den Grundrifs des alten Roms in den Ueberbleibseln zu finden. Alles, was im Vatican gebaut wurde, mehrere Palläste, Kirchen und Landhäuser, die zum Theil bey seinem Tode unvollendet blieben, standen unter seiner Aufsicht. Bey den Malereyen, Bauten und Ausgrabungen, bey dem Niederreifsen und Wiederaufrichten in und um Rom, konnte nichts ohne seine Leitung und Zustimmung geschehen. Leo X. wollte das unermefsliche Gebäude der Peterskirche wie durch einen Zauber hervorrufen. In diesem Tempel; in den Zimmern des Vaticans; in den Logen; in der Farnesina — überall mufste Rafael zugegen seyn; und das in einer Zeit, in welcher die Ausgrabungen so lebhaft betrieben, und so viele merkwürdige Alterthümer hervorgezogen wurden! — so dafs diese Präfectur allein hinlänglich gewesen wäre, seine Zeit in Anspruch zu nehmen. Aber so unerschöpflich als der Reichthum seiner Phantasie, eben so unermüdlich war auch die Thätigkeit seines Geistes. Alles was die schönen Künste betrifft, erregte seine Aufmerksamkeit, und rief ihn zur Mitwirkung auf.

So wie Rafael in Rom, bemühte sich Albrecht Dürer in Deutschland um den Fortgang der schönen Künste, und man weifs, wie hoch sie einander schätzten. Wenn dieser Mann die Meisterwerke der Alten vor sich hätte, so wie wir, sagte Rafael, er würde uns alle übertreffen! Albrecht Dürer hatte ihm sein Bildnifs, seine Holzschnitte und Kupferstiche überschickt. Diese neuen Kunstzweige waren eben damals entstanden, und Rafael nahm sich der Kupferstecherkunst so thätig an, dafs sie ihm ihren Fortgang in Italien verdankt. Einer seiner Schüler, der sich ihr widmete, machte sich unsterblich; Marc. Anton ist bis lange nach seinem Tode unübertroffen geblieben.

Rafael machte dem deutschen Künstler ein Gegengeschenk mit vielen Zeichnungen, und den Kupferstichen die er durch Marc. Anton verfertigen liefs, welchen die Arbeiten des Albrecht Dürer zur Nachahmung angereitzt hatten. Dieses Verhältnifs trug viel zu einem gleichzeitigen Aufblühen der Künste in Deutschland bey, deren Emporsteigen aber in dieser glücklichen Epoche durch die Religionskriege gehemmt wurde.

---

*) Andrea Fulvio. Antiquitates urbis. Romae 1527. In dem Vorberichte an Clemens VII.

„Priscaque loca per regiones observavi, quas Rafael Urbinas, quem honoris causa nomino, paucis ante diebus quam e vita decederet, me indicante penicillo finxerat.“

Und ich habe die classischen Orte nach ihren Regionen untersucht, welche Rafael von Urbino, dessen ich aus Hochachtung erwähne, wenige Tage vor seinem Tode abgebildet hatte, so wie ich sie angab.

Auch in der Plastik zeigte Rafael, was er hätte leisten können. Man weifs nur von der Figur eines Kindes *), welche er selbst in Marmor ausgeführt hat; die Statuen der Propheten Jonas und Elias aber, welche Lorenzo Campanajo (Lorenzetto) nach seinen Zeichnungen, vielleicht auch nach seinen Modellen, für die Capelle des Agostino Chigi **) ausführte, übertreffen alles andere was dieser Bildhauer geliefert hat so sehr, dafs man nicht blofs dem Genie Rafaels die Erfindung, sondern auch seiner Leitung das Verdienst der Ausführung zuschreiben mufs. Die Statue des Jonas wird in Ansehung des Geschmackes für das Beste gehalten, was die Bildhauerey in jener Zeit hervorgebracht hat, und kann vielen Antiken den Rang streitig machen, obgleich sie, so sehr auch Rafael die Werke der Alten bewunderte studierte und zu schätzen wufste, von dem Style der Antike abweicht, und einen ganz originellen Charakter hat; sie ist jedoch das einzige Werk dieser Art. Rafael würde auch auf den Geschmack in der Bildhauerkunst gewirkt haben, wenn er länger gelebt hätte; sein Einflufs hat sich aber auf die Malerey beschränkt; die Plastik artete in den folgenden Jahrhunderten ganz und gar aus, und die Wiedergeburt des guten Geschmackes in dieser Kunst blieb für unsere Zeiten aufbewahrt ***).

---

*) Der Graf Castiglione schreibt an seinen Geschäftsträger in Rom: *„Desidero sapere ancora se egli (Giulio Romano) abbia ancora quel puttino di marmo, di mano di Rafaello e per quanto si daria al ultimo.“ Raccolta di lettere sulla pittura. tom. V. p.* 161.

**) Diese Statuen befinden sich in einer Capelle, welche Agostino Chigi in der Kirche *la Madonna del popolo* in Rom zu seiner Grabstätte bestimmt hatte. Rafael hat die Zeichnungen zu den architectonischen Verzierungen und zu den Mosaiken in der Decke gemacht. Sie stellen die sieben Planeten vor.

***) Ein Vorurtheil, welches zu verbieten scheint lebende Künstler in die Geschichte einzuführen, würde für diejenigen Leser, die nicht in den Betrieb der schönen Künste eingeweiht sind, das unverständlich machen, was in Ansehung einer Wiedergeburt der Plastik gesagt ist. Es sey jedoch erlaubt, von zwey grofsen Nebenbuhlern in dieser Kunst, deren Einer erst vor kurzem starb, eben so frey zu reden, als von denen, deren Asche längst unter der Erde ruht. Die Verdienste, welche ein noch lebender Künstler bereits erworben hat, der Einflufs, den er wirklich auf das Zeitalter übt, sind auch schon der Zukunft zugesichert.

Vor mehr als vierzig Jahren brach Canova die Bahn, um den ausgearteten Geschmack in der Plastik zu verbessern. Niemand hat ihn, in der Behandlung der Form sowohl als auch der Bearbeitung des Marmors übertroffen. Er hatte einer Gruppe: Dädalus und Icarus, eine solche Wahrheit zu geben gewufst, dafs die Figuren auf der Natur geformt zu seyn schienen. Nach seiner Ankunft in Rom suchte er in einer andern Gruppe: Theseus mit dem Minotaur, seine Verdienste in der Darstellung, mit dem Style der Alten zu verbinden. Gleich darauf aber gab er in der Psyche mit einem fliegenden Amor das Beyspiel einer malerischen Vorstellung in Marmor, entfernte sich wieder von dem Geschmacke der Alten, und bewiefs, dafs sein Genie noch mehr für die Malerey geeignet war, als für die Plastik. Thorwaldsen hingegen verbindet das Feuer, welches unter der Hand des Bildhauers der Materie das Leben einhaucht, mit dem strengen Style der Alten, und mit einem seltenen Reichthume von Ideen und Gestalten, der erhobenen Arbeiten den gröfsten Reitz gibt und sich da vorzüglich entwickelt. Diese Vorzüge fehlten Canova; auch werden seine Basreliefs allgemein getadelt.

Man hat behauptet, Rafael sey nicht so mit dem Gefühle für Schönheit und Ideal begabt gewesen, wie mit dem für Bedeutung und Ausdruck. Dieser Vorwurf, so wie auch die schiefen Urtheile über seine Farbengebung sind häufig wiederholt worden, ohne die Sache zu prüfen.

Einzelne vortrefflich gezeichnete Figuren, so wie die in dem Badezimmer des Cardinals Cornaro, und die Statue des Jonas, geben hinlängliche Beweise von seinem Sinne für die Schönheit der menschlichen Gestalt, welchen man nicht nach dem beurtheilen darf, was seine Schüler, in der Farnesina, allerdings zu plump und nachlässig ausgeführt haben. Eben so hat der Kopf der Galatea manche unzulängliche Bemerkungen über das Genie Rafaels in Hinsicht des Ideals veranlafst *). Der einzige Kopf der Psyche, wo sie triumphirend von kleinen Genien und Liebesgöttern getragen, oder von Mercur geleitet zum Olymp emporschwebt, kann das aufwiegen, was man an der Galatea auszusetzen findet.

Dieser Wetteifer bildete zwey Partheyen, die einander mit einer Feindseligkeit begegneten, von welcher die Häupter so frey waren, als sie ihre beyderseitigen Verdienste zu schätzen und anzuerkennen wufsten. Ein solcher Streit pflegt beyden Partheyen zu nützen, anstatt der einen zu schaden; er trug noch dazu bey, der Plastik ein entschiedenes Uebergewicht zu geben. Die Malerey war durch Rafael zu einem Grade der Vollkommenheit erhoben, welche Europa befriedigt hat. Jetzt liebt das Publicum vorzugsweise die Bildhauerey, die ihrer Wiedergeburt bis dahin noch entgegensah. Dennoch widmen sich eben heut zu Tage so viele junge Künstler der Malerey, obgleich ohne die Aussicht, Ehre oder Vermögen zu erwerben, dafs es wohl nur eines Perikles, Augustus, Leo X. oder Ludwig XIV. bedürfte, um das neunzehnte Jahrhundert in Deutschland mit jenen goldenen Zeiten in eine Classe zu setzen. Nur der Staat, oder seine Repräsentanten können dieses bewerkstelligen, und nicht die Anstrengungen einzelner Freunde der Künste, deren Willkühr selbst der grofse Künstler oft folgen mufs, anstatt dem Geschmacke des Publicums seine Richtung zu geben.

*) *Raccolta di Lettere sulla pittura etc. etc. Tom. I. pag.* 83. *Al Conte Baldassar Castiglione. Signor Conte. Ho fatto desegni in più maniere sopra l'invenzione di V. S. e sodisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori; ma non sodisfaccio al mio giudizio, perche temo di non sodisfare al vostro. Ve li mando; V. S. ne faccia scelta di alcuno, se alcuno sarà da lei stimato degno. Nostro Signore con l'onorarmi, m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, e tanto più quanto il modello che io n'ho fatto, piace a sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, nè so se il volo non sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.*

Della Galatea mi terrei un gran Maestro, se vi fossero la metà delle tante cose che V. S. mi scrive; ma nelle sue parole conosco l'amore che mi porta, e le dico, che per dipingere una bella, mi bisogneria vedere più belle, con questa condizione, che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente. Se questa ha in se qualche eccellenza d'arte, io non so, ben m'affatico d'avèrla. V. S. mi commandi. Di Roma. Rafaello Sanzio.

Der Graf Castiglione war im Jahre 1511 eine kurze Zeit in Rom. Er kam bey Gelegenheit der Thronbesteigung Leo X. als Abgesandter des Herzogs von Urbino wieder dahin. Eine leidenschaftliche Freundschaft verband ihn forthin mit Rafael, welcher ihm

Wer das Ideal nicht in einer materiellen Nachahmung der Antike sucht, die nur zu einer geistlosen Manier führen kann, wird es auch in Rafaels Werken finden, und bemerken, dafs das abspreehende Urtheil, als ob die idealische Sehönheit ihm fremd geblieben sey, sich nur darauf bezieht, dafs er nicht ein Nachahmer der Antike war, sondern einen eignen Styl erschuf.

Bey dem Ideale für die Madonna verschmähete Rafael nicht den schon von seinen Vorgängern sanctionirten Typus; er verwandelte sie nicht in eine Juno, Minerva, Venus oder Niobe, sondern vervollkommnete die reine Idee der Unschuld und des Adels der Seele. Diese Idee ist in vielen, auch seiner früheren Madonnen unverkennbar; in den Himmelskönigiunen aber, so wie die *Madonna del Pesce*, und die *Madonna di S. Sisto* gab er der neuern Kunst ein erhabenes, eigenthümliches Ideal göttlicher Hoheit und Sehönheit, welches nicht aus den Werken der Alten geschöpft ist, sondern aus ihm selbst und aus dem was ihn umgab. Unter der Hand Rafaels wird die Madonna — so wie Psyche — eine Italienerin.

Allerdings war Ausdruck und Bedeutung, ohne welche sich auch kein schönes Ideal denken läfst, eigentlich das Gebiet Rafaels. Er wufste das Charakteristische einer jeden Eigenschaft, jeder Gemüthsbewegung, jeder Empfindung unverkennbar zu bezeichnen; nur das Scheufsliche und Unedle, das Eckelhafte und Lächerliche war ihm fremd; wir haben nichts von ihm, das einer Carrieatur gliche; das Schickliche aber war ihm heilig; auch in der kleinsten Skizze findet sich nicht eine Spur von schlüpfrigen Gegenständen, nichts, das den Anstand nur auf die entfernteste Weise beleidigt. Mit welcher Zartheit ist in den Logen die Gruppe Urias und Batseba behandelt, die einander liebkosen! Im Mondenscheine glaubt sie sich mit ihrem Gemahl allein; sie überläfst sich den zärtlichsten Gefühlen, mit einer Herzlichkeit, mit einer Grazie, dafs man fühlt, David der sie belauscht, kann nicht der Eifersucht und Liebe widerstehn. — Obgleich er eben sowohl herzergreifende und fürchterliche Vorstellungen geliefert hat, als solche, in denen sich ein zärtliches und edles Gemüth offenbaret, beweisen jedoch auch jene, dafs er die Darstellung des Edlen und Zarten dem Schrecklichen vorzog. Aus der eigentlichen Leidensgeschichte Christi haben wir nur wenig von ihm. Ein einzigesmal hat er, vielleicht auf bestimmtes Verlangen, in jüngern Jahren einen gekreuzigten Christus gemalt *). Sein Gefühl erlaubte ihm nicht, den Heiland verspottet oder gegeifselt vorzustellen. Der Kindermord ist unter allen Vorstellungen Rafaels die sehreckliehste, und doch erregt sie mehr Mitleid als Abscheu; die Mörder handeln hier nicht aus blofser Mordsucht, sondern auch aus falschem Religionseifer. In dem Urtheile Salomons hingegen ist der Diener des Königs, nicht wie von vielen andern Künstlern als ein

---

nach seiner Abreise, vielleicht zu der Verzierung seines Schlosses bey Pesaro die in dem Briefe erwähnten Zeichnungen schickte. Später lebte der Graf Castiglione gröfstentheils in Rom.

*) *In Citta di Castello. vid. pag.* 35.

blutdürstiger Henkersknecht dargestellt; er scheint die Absicht seines Herrn zu errathen, und stellt sich nur, als ob er bereit wäre, das Kind mit dem gezuckten Schwerte zu durchschneiden.

Es gibt wenige von den merkwürdigsten Vorfällen aus der Geschichte Christi, zu deren Darstellung er nicht den Künstlern, die nach ihm gelebt haben, wo nicht in Gemälden, doch in Zeichnungen oder Skizzen den Weg gebahnt hätte. Die Kreuzabnehmung Christi ist wegen der Verschiedenheit in malerischen Stellungen so oft und so gern gemalt worden; Rafael hat sie in keinem Gemälde behandelt. Doch findet sich unter den in Kupfer gestochenen Entwürfen *) eine Zeichnung von diesem Gegenstande, welche den grofsen Malern, von Daniel da Volterra bis auf Rubens, zum Wegweiser dienen konnte. Wie sehr er oft, auch ohne die angenommene Norm abzuändern, seine Vorgänger übertraf, davon gibt das heilige Abendmahl, welches Marc. Anton nach einer seiner Zeichnungen gestochen hat, ein merkwürdiges Beyspiel. Rafael behielt, so wie Leonardo, die hergebrachte Zusammenstellung der Figuren bey. Anstatt aber wie jener aus dem Judas eine Carricatur zu machen, und ihn durch den Geldbeutel in der Hand als einen Verräther zu stempeln, stellt er ihn horchend, betroffen und verlegen vor; man liest in seiner Miene, dafs er der That fähig ist, und die Bewegung zeigt, er ahne, Christus meine ihn, wenn er von dem Verräther redet.

Ein jeder, der die Werke des Guercino liebt, wird unter allen seinen Gemälden vorzüglich die Mutter Gottes bewundern, die mit gen Himmel gerichtetem Blicke vor dem todt hingestreckten Sohne steht **). Die Idee ist von Rafael. Guercino sucht nur den Ausdruck zu erhöhen; er läfst ihr in einer bewegteren Stellung die Arme gen Himmel ausbreiten. Mehrere ähnliche Beyspiele neuer, eigenthümlicher und poetischer Gedanken würden sich bey einer genauen Untersuchung der Zeichnungen von Rafael finden, die in Wien, Paris, Florenz gesammelt, und vielleicht in England zerstreut sind. Ein alter anonymer Kupferstich bewahrt die Skizze von einem Gegenstande aus der Lebensgeschichte Christi auf, den Rafael ebenfalls nie gemalt hat. Die Ausführung ist schlecht, die Idee aber so entzückend, dafs man den Geist Rafaels auf den ersten Blick erkennt. Joseph führt die Mutter Maria mit dem Kinde über eine Brücke; der Esel widerstrebt; Engel reichen ihnen Datteln, mit den Zweigen der blätterreichen

*) Von Hugo da Carpi. Die Kupferstiche nach Rafael aus jener Zeit haben uns an zweyhundert originelle Ideen Rafaels aufbewahrt, welche ohne sie für die Nachwelt verloren wären. Zwar ist die Bewunderung, welche viele Kenner den Arbeiten des Marc. Anton zollen, oft übertrieben; manche sehn die Unerfahrenheit in der Führung des Grabstichels, welche nicht selten die Köpfe verstellt, oder den Charakter verfehlt, für eine musterhafte Originalität an; aber nicht allein das Verdienst seiner bessern Kupferstiche, sondern vorzüglich das, durch seine zahlreichen Arbeiten eine so grofse Menge von den Ideen Rafaels gerettet zu haben, gibt ihm einen verdienten Platz in der Geschichte der Kunst. Insbesondere würden uns ohne ihn wenige Vorstellungen von Rafael aus der römischen und griechischen Geschichte bekannt seyn, von denen er keine gemalt, aber sehr viele entworfen hat.

**) In Rom in dem Pallaste Doria.

Palmen am Ufer des Baches, und begrüfsen die Reisenden auf ihrem Wege; die innige Freude über den Anblick drückt sich in der Miene der Mutter aus; der kleine Christus aber springt auf aus ihrem Schoofse, und streckt mit Heftigkeit die Arme aus gegen die Freunde, die ihn begrüfsen; er vergifst seine Bestimmung hienieden, und sehnt sich, mit den Bewohnern des Himmels dahin zurück, wohin die göttliche Natur ihn ruft.

So sehr Rafael die Formen zu veredeln wufste, wo es der Gegenstand erlaubt oder erfordert, so getreu war er der Natur da, wo die Nachahmung der Hauptendzweck ist. Wir können ihn auch in der Bildnifsmalerey als ein Muster ansehn.

Ein Bildnifs, welches dem Originale nicht gleicht, kann auch kein gutes Kunstwerk seyn; denn der Künstler hat seinen Endzweck verfehlt. Die Aehnlichkeit ist also eine erste Bedingung; der Porträtmaler irrt, wenn er sich zur Pflicht macht, in seinen Gemälden das Vorbild zu verschönern. Ein Bild, das zu leben scheint, gefällt auch ohne das Original zu verschönern. Mit den eingeschränkteren Mitteln aber, die dem Künstler zu Gebote stehen, kann er allerdings nicht den Reitz erreichen, den die Bewegung, das wirkliche Leben, das wirkliche Licht, das er nachzuahmen sucht, der Natur verleiht. Diese Mängel kann der denkende Künstler ersetzen, wenn er das Bildnifs nicht wie ein *Fac simile* behandelt, sondern ihm einen ästhetischen Werth zu geben sucht. Er wählt die Stellung, die Gemüthsstimmung, und selbst die Umgebungen, so dafs sie ein Ganzes machen, welches mit dem Charakter harmonirt, und eine abstracte Idee von der vorgestellten Person gibt. — Dieses gelang Rafael in einem Grade, der den gewagten Ausdruck des Cardinal Bembo rechtfertigt. Er schreibt bey Gelegenheit eines Bildnisses des Dichters Tebaldeo: „Rafael hat unsern Te„baldeo so natürlich gemalt, dafs er sich selbst nicht so sehr gleicht, als das Ge„mälde. Eine solche Aehnlichkeit habe ich noch nirgend gefunden. Die Bilder „des Grafen Castiglione und unsers Herzogs (von Urbino) hochseligen Anden„kens würde man im Vergleiche mit dem des Tebaldeo nur für die Arbeit eines „seiner Schüler halten. Ich bin neidisch darauf, und denke mich auch einmal „malen zu lassen.“ *) Dieſs wird noch merkwürdiger, wenn man sich erinnert, wie sprechend der Graf Castiglione getroffen ist; man glaubt den Mann selbst vor Augen zu haben; man hört ihn reden und scherzen. Sein Anstand ist der eines

*) *Raccolta di lettere sulla pittura. Tom. IV. pag.* 134 — 136. *Al Cardinale di Santa Maria in Portico. à Rubera. Di Roma* 1516.

Intendo di Rafaello il quale riverentemente ci si raccomanda, ha ritratto il nostro Tebaldeo, tanto naturale che egli non e tanto simile a se stesso, quanto e quella pittura, ed io, per me non vidi mai sembianza veruna più propria. Il ritratto i M. Baldassar Castiglione, o quello della buona, e da me sempre onorata memoria del Sigr. Duca nostro, (Guidobaldo da Urbino) a cui Dio doni beatitudine, parebbono di mano di uno dei garzoni in quanto appartiene a rassomigliarsi, a comparazione di questo del Tebaldeo. Io gli ho una grande invidia, e penso di farmi ritrattare anch' io un giorno.

Hofmannes. Eben so auffallend ist es bey dem Bildnisse Leo X., welchem der Datarius des Papstes Dinte und Feder zu einer Unterschrift reichte, ehe er bemerkte, dafs es das Bild war, vor welchem er knieete *).

Die Frage, ob der Bildnifsmaler sich erlauben darf, oder zur Pflicht machen soll, die zufälligen Mängel in der Natur zu verbessern oder zu übergehen, hat Rafael durch das schielende Auge des Cardinal Bibiena beantwortet. Anstatt es zu verstecken, macht er in dem Bildnisse dieses Cardinals, den er eben sowohl im Profil hätte vorstellen können, den Zuschauer recht aufmerksam auf diesen Fehler. Ohne Zweifel beobachtete er auch in weniger auffallenden Zufälligkeiten das, was den Menschen bezeichnet, so dafs man in allen seinen Bildnissen die Personen selbst zu sehn glaubt; auch an den Händen erkennt man ihren Charakter und in den Bekleidungen den Stoff der Zeuge.

In Hinsicht der Gewänder bey historischen Vorstellungen hingegen hat er seine Meinung eben so deutlich ausgesprochen, dafs sie keine Art von Zeug nachahmen sollen. Es läfst sich entschuldigen, vielleicht sogar rechtfertigen, wenn Albrecht Dürer alle seine Figuren in dem Costüme seiner Zeit darstellte, und Paul Veronese oder Rubens, Griechen, Römer, Perser und Aegypter, oft mit prächtigen geblümten Stoffen bekleiden; läugnen aber kann man nicht, dafs dergleichen Freyheiten nicht blofs anstöfsig sind, wenn man von dem Costüme besser unterrichtet ist, sondern auch dafs das zu Individuelle der Kleidung dem Eindrucke schadet, den der Künstler in der Schilderung des Charakters beendzwecken soll. Bey der Figur einer heidnischen Gottheit möchte es erlaubt seyn; einen Gottvater aber in Sammet oder Seide gekleidet zu sehn, wäre unerträglich. Rafael vermied diefs; zum Theil, um nicht gegen das Costüm anstofsen zu können, mehr aber noch aus der höheren Rücksicht, dem Faltenwurfe eine eigne, idealische Schönheit zu geben. Hierin zeigt er sich so grofs, dafs man ihn nicht nur allen andern Malern vorziehen, sondern mit Recht behaupten kann, er sey der einzige, der seine Figuren vollkommen schön zu bekleiden gewufst habe. Die Gewänder sind belebt; so wie in den Gliedern zeigt sich die Bewegung auch in den Falten, und sie sind so geendigt, als ob alles gewissenhaft nach der Natur ausgeführt wäre. Auch hierin gibt er den Grundsatz zu erkennen, dafs der Hauptgegenstand nicht durch Vernachlässigung der Nebensachen, sondern durch sich selbst hervortreten soll. **)

Es ist zu bedauern, dafs man nicht weifs, wo sich das merkwürdige Bildnifs des Dichters Tebaldeo befindet. Er war zu gleicher Zeit Dichter und auch Arzt; ein nachdenkender Mann, dessen Werke eine mehr ernste als scherzhafte Stimmung und mehr ein tiefes Gefühl als eine hochfliegende Phantasie verrathen.

---

*) *Raccolta di lettere sulla pittura. Tom. VI. pag.* 171. *Non meno attonito e meravigliosо restò il Cardinale Pescio Datario di Leone X., che presentò bolle e calamaio e penna a far la segnatura, inginocchiato al ritratto del Papa Leone.*

**) Vasari erwähnt bey dem Bildnisse des Papstes Leo X, einer vergoldeten Kugel an dem Sessel, in welcher sich das Fenster und sogar die Scheiben spiegeln.

Es existirt in Paris ein vortreffliches, unbezweifelt originales Porträt, welches allgemein zu den besten, die von Rafael vorhanden sind, gerechnet wird. Die charakteristische Ausführung, die Eigenthümlichkeiten der vorgestellten Person, die ruhige sinnige Stellung, selbst die Kleidung dieses Bildnisses, welchem man den Namen Domenico Alfani gegeben hatte *), würde es wahrscheinlich machen, dafs es den Tebaldeo vorstelle, wenn das Alter diese Voraussetzung gestattete; nur scheint das Bild einen Mann von höchstens vierzig Jahren vorzustellen, anstatt dafs Tebaldeo in der Zeit, in welcher es gemalt worden ist, über fünfzig Jahre alt seyn konnte **).

Zu wie vielen interessanten Erinnerungen würde ein aufmerksamer Biograph Gelegenheit gefunden haben, der wie Vasari in der goldenen Zeit Leo X. gelebt hätte, wo sich, wie unter Augustus, alle Künste zu einem schönen Ganzen verbanden! Erst jetzt bemüht man sich, manches wieder hervorzuziehen, was vergessen wurde, sobald die zu hoch gespannte Saite zerrifs. Tebaldeo war ein sehr guter Dichter, ein Nebenbuhler des Seraphino Aquilano, der im vier und dreyfsigsten Jahre, auf dem Gipfel der Ehre, und mit dem Ruhme starb, von allen Kennern dem Petrarch gleich gestellt und sogar vorgezogen zu werden. Wie viele schöne Geister müssen in freundschaftlicher Verbindung mit Rafael gestanden haben, der alle Ideen, die in einer so geistreichen Gesellschaft aufblüheten, wie in einem Brennpunkte vereinigte. In ihm entwickelt und offenbart sich der Geist seiner Zeit. Auch die Gewalt der Tonkunst, welche Leo X leidenschaftlich liebte und beförderte, würde ohne Zweifel in der Folge ihren Platz in den Werken Rafaels gefunden haben.

Wenn man erwägt, wie viel dieser Mann umfafste, wie tief er in jeden Theil seiner Kunst eindrang; wenn man alle seine Unternehmungen und die Kühnheit der Behandlung betrachtet, kann man sich ihn nicht anders als in einem unaufhörlichen Zustande der Begeisterung denken; als einen Künstler, welchem die Erschaffung seiner Werke Nahrung gab anstatt ihn zu erschöpfen, und der tausend Hände beschäftigen konnte, um das zur Wirklichkeit zu bringen, was sein Verstand dachte, sein Herz fühlte, und seine Phantasie unwillkührlich erfand.

---

*) Der Mann mit übereinander geschlagenen Händen; in dem *Musée francais* von Esquival gestochen.

**) Tebaldeo war in Ferrara 1463 geboren. Das Bildnifs scheint zwar zu jung, um ihn vorstellen zu können; man sieht jedoch auch in der Natur oft Männer von fünfzig Jahren, denen man kaum dreyfsig geben würde. Er war einer der schönsten Geister seiner Zeit, und lebte an dem Hofe Leo X. *Histoire litteraire d'Italie par P. L. Guingené. Paris MDCCCXI.*

Die Farnesina.

Agostino Chigi, für welchen Rafael schon früher die Galatea gemalt hatte, wünschte den Vorsaal seines reitzenden Pallastes *) durch ein bedeutendes Werk von ihm belebt zu sehn. Die Gegenstände wurden aus der Fabel der Psyche genommen; die Versammlung der Bewohner des Olymps, bey denen die Göttin der Liebe Amor verklagt, und das Hochzeitfest des liebenswürdigsten Paares, das die blühende Einbildungskraft der Griechen erfand, sind die Hauptgemälde an der Decke. Auch die gröfsern Vorstellungen zwischen den obern Fenstern an dem untern Theile des Gewölbes sind aus dieser Fabel nach der Erzählung des Apulejus genommen; sie beziehen sich auf Venus, auf Psyche (die Seele) und auf den Gott der Liebe. Schwebende Genien und Liebesgötter, in mancherley Stellungen, mit den Attributen aller Gottheiten, füllen als Sieger die kleineren Räume. Der Triumph des Amor und seine Verbindung mit Psyche ist eigentlich der Sinn des Ganzen in dem Geiste der Griechen **). Wir haben hier einen neuen Beweis von dem, was man schon bey dem Gemälde der Poesie bemerkt: dafs Rafael diese zarten und heitern Ideen eben so aufzufassen wufste, als das tiefgedachte Rührende und Herzergreifende, was ihm die Philosophie und die heilige Schrift darbot.

So wie in den Logen mufste er auch bey dieser Unternehmung die Ausführung seinen Schülern überlassen, nachdem er die Cartons dazu gemacht hatte. Man behauptet, er habe Gaudenzio Ferrari, von welchem auch in der *Stanza di*

*) Jetzt die Farnesina genannt, seitdem der Cardinal Alexander Farnese diese Besitzung von den Erben des Agostino Chigi gekauft hatte, um sie mit dem auf der entgegengesetzten Seite des Tiberstromes liegenden colossalen Pallaste Farnese durch eine Brücke zu verbinden, welche die ganze Breite des Gebäudes haben sollte. Mitten auf dieser Brücke war dem sogenannten Toro di Farnese, der gröfsten Gruppe, die von alter Bildhauerey übrig ist, ihr Platz bestimmt, den sie später in der *Villa reale* zu Neapel gefunden hat. Der Pallast war von Balthasar Poruzzi erbaut.

**) Aus der Geschichte der Psyche hatte Rafael schon früher eine Folgereihe von Scenen nach der Erzählung dieser Fabel von Apulejus gezeichnet, mehrere derselben in seinem Hause auf die Mauer gemalt, und diese Gegenstände hier mehr geschichtlich als allegorisch behandelt. Sie existiren nur noch in den Kupferstichen, in einer Sammlung von zwey und dreyfsig Kupferstichen von Agostino Veneziano und andern.

torre Borgia vieles gemalt seyn soll, die Aufsicht gegeben, und es ist wahrscheinlich, dafs dieser grofse Künstler, der sich allerdings ganz nach Rafael gebildet hat, auch in seiner Schule gewesen sey; die Farnesina aber war in Ansehung der Ausführung nicht so glücklich als die Sybillen und die Logen im Vatican; die Wiederherstellung der Stadt Rom nahm eben damals seine Zeit und Aufmerksamkeit hauptsächlich in Anspruch. Wenn er nicht mit so vielen wichtigen Geschäften überhäuft gewesen wäre, oder einer seiner Schüler in dem heitern, zärtlichen und eleganten Style, den die Vorstellungen aus der Fabel der Psyche erforderten, so mit ihm übereingestimmt hätte, als Giulio romano in dem Starken; — wenn etwa Garofalo, den er oft einlud, und der sich immer nach ihm zurücksehnte *), die Aufsicht gehabt hätte, würde dieses Werk in keiner Hinsicht auf einer niedereren Stufe stehen, als alle anderen. Aber Rafael konnte nunmehr eine solche Unternehmung nur als eine Nebensache, und so zu sagen, wie ein Spielwerk behandeln **).

Jetzt sind diese Gemälde durch ein ungeschicktes Auffrischen und Uebermalen so übel zugerichtet, dafs man kaum mehr von dem urtheilen kann, was sie waren. Schon der wie ein dunkelblaues Tuch übermalte Himmel, der, wie man aus älteren Copien urtheilen kann, mit leichtem Gewölke unterbrochen war, zerstört den Effect, und macht sie ungenieſsbar. Einige Köpfe aber, die Rafael selbst gemalt hat, gehören zu seinen vorzüglichsten Productionen.

Man bemerkt an den zwey Deckengemälden, dafs Rafael kein Wohlgefallen an den verkürzten Figuren hatte, welche — so vorgestellet, wie sie dem Auge erscheinen, wenn man sie von unten betrachtet — allerdings einen unangenehmen Eindruck machen. Die Geschicklichkeit menschliche Gestalten auf eine künstliche Weise zu verschieben, um welche Correggio sich zuerst so sehr bemüht hat, wurde in der Folge als ein Triumph der Kunst in Anspruch genommen. Ein solches Probestück perspectivischer Gelehrsamkeit würde Rafael ohne Zweifel eben so, wie alles andere gelungen seyn, wenn er gewollt hätte; aber die Anwendung dieser Kenntnisse läfst sich wohl nur bey fliegenden Figuren, bey denen man die unangenehmen Verkürzungen vermeiden kann, mit einem wahrhaft guten Geschmacke verbinden ***).

---

*) Vasari in dem Leben des Benevenuto Garofolo (Tisio).

**) Die Gemälde in der Farnesina sind gestochen von Dorigni u. a. m. Es soll sich in England ein kleines, sehr schönes eigenhändiges Gemälde von Rafael befinden, welches Psyche vorstellt, da sie, umgeben von kleinen Genien, zum Himmel emporschwebt, und einer von den Vorstellungen in dreyeckiger Form in der Farnesina zum Vorbilde gedient hat.

***) Guido Reni ist in dem schönen Platfond der Aurora im Pallaste Rospigliosi eben so zu Werke gegangen, als Rafael in der Farnesina. Auch Mengs hat den Parnafs in der *villa Albani* so behandelt, und daneben zwey vortreffliche in der Luft schwebende Figuren gemalt; die Fama von Guercino in der *Villa Ludovisi* wird als ein vorzügliches Beyspiel einer fliegenden Figur in einem Deckengemälde bewundert.

Es wäre zu wünschen, dafs diese zwey Deckengemälde lieber auf die Hauptwand gemalt seyn möchten, wo die Plätze noch leer stehen; wahrscheinlich aber war es die Absicht, auf diesen zwey Feldern, die in dem ganzen Saale das schönste Licht haben, Gemälde anzubringen, die nicht so wie der Speisesaal Jupiters und sein Audienzzimmer in die höhern Regionen gehört hätten.

Aus dieser Zeit rühren noch acht Vorstellungen, in eben dem Geschmacke und auf dieselbe Weise behandelt. Sie befinden sich in einer Villa auf den Ruinen der Kaiserpaläste, die neuerdings mit den Besitzern auch ihren Namen oft geändert hat. So viele Aufmerksamkeit diese Gemälde verdienen, sind sie doch so in Vergessenheit gekommen, dafs sie wenig gesehen werden, und sich nirgend bestimmte Nachrichten darüber finden. Man kann nicht mehr von dem urtheilen, was sie waren; der Sinn des Ganzen aber läfst sich aus den Ueberbleibseln errathen.

Der Brief des Cardinal Bembo an den Cardinal Cornaro *) beweiset, dafs Rafael diesem letzten ein Badezimmer verziert hat. Der Ort, an welchem die erwähnten Gemälde sich befinden, ist wahrscheinlich der, von welchem in dem Briefe die Rede ist; auch sind die Vorstellungen für ein Badezimmer geeignet. Diese sollten den Triumph der Schönheit durch die Verbindung der ganzen Natur in der Liebe so wie jene in der Farnesina, die Verbindung der Liebe mit der Seele bildlich vorstellen. Die Künstler und Freunde der Kunst in jener Zeit wollten der Verzierung ihrer Wohnungen einen philosophischen oder poetischen Sinn geben. Diese Sitte hat sich nach und nach verloren; man zieht prächtige geschmackvolle Tapeten vor, und wenn bey dem Anblicke einer kostbaren Sammlung älterer Kunstwerke traurige Erinnerungen vergangener Zeiten rege werden, mahnen sie uns nur an jene glücklichen Tage, in denen Vasari den Ausdruck, *stilo moderno*, der später zu einem Tadel wurde, als das schmeichelhafteste was sich damals sagen liefs, auf Rafael anwendet.

Die Gemälde sind folgende:

1) Vulcan und Minerva; die Entstehung des Erechtonius oder Erechteus, welcher das rohe Menschengeschlecht hervorbrachte.

---

*) Siehe die Folge des oben erwähnten Briefes des Cardinal Bembo an den Cardinal Cornaro. *Or ora avendo scritto fin qui m'e sopragiunto Rafaello, credo indovino, ch'io scrivessi di lui, e dieemi che io aggiunga questo poco; cioè, che gli mandiate le altre istorie che si hanno da dipingere nella vostra stufetta; cioè la scrittura delle istorie, perciocche quelle che gli mandaste saranno fornite a dipignere questa settimana.*

Es ist ein Irrthum in dem allgemeinen Künstlerlexicon, dieses Badezimmer habe sich in Rubera befunden, wohin nur der Brief gerichtet war.

Eben so, wenn Landon angibt, diese Gemälde haben sich in einem Cabinet Jul. II. im Vatican befunden. Die erwähnte Villa auf den Kaiserpallästen hat *Villa Spada*, *Santini*, *Magnani* u. s. w. geheifsen.

2) Die Entstehung der Göttin der Schönheit aus dem Meeresschaume.

3) Eine Nereide und ein Genius; auf Delphinen.

4) Venus an dem Ufer eines Wassers; sie zieht einen Dorn aus dem Fufse.

5) Ein Satyr *) belauscht eine Nymphe, die eben aus dem Bade kommt.

6) Cupido und Pan.

7) Venus in dem Schoofse eines Jünglings. Man nennt es Venus und Anchises; oft auch Angelica und Medoro; es ist Venus und Bacchus.

8) Venus und Amor.

Diese vortrefflichen, sinnigen Gemälde haben leider so sehr gelitten, dafs man von einigen nur noch die Spuren entdeckt **). Sie stellen nach der Mythologie der Griechen, die Entstehung des menschlichen Geschlechtes aus der Erde, und die Veredlung desselben durch die Schönheit und die Liebe vor. Die Fabel des Erechteus macht den Anfang in der Folge von Ideen; Minerva stöfst ihn mit starkem Arme von sich ab. Nachdem das rohe Geschlecht durch einen Abkömmling des Saturn entstanden war, wollte Jupiter solches durch die Schönheit veredeln; von dem Geschlechte des Saturn sollte kein Sprösling mehr zu erwarten seyn; er entmannet ihn mit einer Sichel. Venus geht aus dem leichtern Elemente hervor; sie steht auf dem Oceane in einer Muschel. Man erkennt in diesem Gemälde nur noch, dafs Venus eine herrlich gezeichnete Figur war. Eine Nereide erscheint, von einem Genius begleitet; sie durchschneiden auf Delphinen die schäumenden Wellen. Nichts kann reitzender seyn als diese Nereide. Das ganze Bild ist voll Bewegung und Leben. Venus, die am Ufer des Wassers unter einem Baume sitzt, war vielleicht die vollkommenste weibliche Figur, und der schönste Kopf, den die Malerey hervorgebracht hat. Ihr zarter Fufs, der eben erst die Erde betrat, ist verwundet; sie sucht ihr eignes Element, und zieht einen Dorn aus dem Fufse ***). Eine Taube deutet an, dafs sie nicht eine Nymphe vorstellt, sondern die Göttin selbst. Jetzt sucht die rohe Natur sich den feineren Wesen zu nähern; der Waldmensch mit Geifsfüfsen, belauscht eine Nymphe. Hieraus entsteht die Liebe; Cupido vereinigt sich durch Pan mit der ganzen Natur. Bacchus, ewig jung und schön, verbindet sich mit Venus, um den Menschen zu beglücken. In der Gruppe Venus und Amor — dem letzten Gemälde, steht der Liebesgott, mit Pfeil und Bogen, ruhig und unbefangen

*) Eigentlich ein Faun. vid. Heyne, Sammlung antiquarischer Aufsätze zweytes Stück. pag. 53. Die Waldmenschen oder Halbmenschen mit Geifsfüfsen, welche wir Satyre nennen, waren bey den Alten, Faune, das hingegen was wir Faune heifsen, Satyre.

**) Das erste, zweyte und das sechste, Cupido und Pan, waren schon vor mehr als vierzig Jahren fast verloschen.

***) In einem Kupferstiche, der den Sinn nicht recht gefafst hat, ist sie vorgestellt, als ob sie das Band ihrer Sandale knüpft oder löset. Die Stellung eignet sich hiezu eben so gut, und vielleicht noch besser; es existirt jedoch ein Kupferstich von Marc. Anton, in welchem die nämliche Figur sich wirklich einen Dorn aus dem Fufse zieht, und dadurch beweiset, dafs diefs die Absicht des Gemäldes war.

an die Göttin gelehnt; sie ist über dem Herzen verwundet, ihr Arm ruht auf seiner Schulter. Es ist keine Handlung in dem Gemälde; aber man ahnet einen tiefen Sinn. Vielleicht wollte Rafael sagen, dafs die Schönheit weder zürnt noch scherzt, wenn die Liebe sie verwundet.

Rafael hat diese sinnige Gruppe und die Venus, die den Dorn aus ihrem Fufse zieht, vielleicht selbst gemalt. Uebrigens ist alles, so wie in der Farnesina, von seinen Schülern ausgeführt; doch übertreffen diese Gemälde jene an Schönheit der Form und an Feinheit der Umrisse. Die zärtliche Gruppe der Venus mit dem Amor, kann jener in der Farnesina an die Seite gesetzt werden, wo sie dem Cupido, unten auf der Erde, Psyche zeigt, um sie mit seinem Pfeile zu treffen. Die Ideen folgen einander; in dem Badezimmer des Cardinals Cornaro siegt die Schönheit über die Natur; in der Farnesina wird die Göttin selbst, durch die Verbindung der Liebe mit der Seele oder dem Geiste besiegt.

Die Decke ist mit Arabesken, und zwey in der Art antiker Basreliefs gemalten Bildern geziert. Das Eine scheint Hercules und Alceste vorgestellt zu haben. Neben diesem Saale ist ein kleineres — vielleicht das eigentliche Badezimmer — so wie eine Grotte decorirt. — Wenn dieſs die von dem Cardinal Bembo erwähnte *Stufetta* ist, hätte schwerlich jemals ein Cardinal einen reitzenderen Badeort besessen.

Das vierte Zimmer im Vatican,

(Sala di Costantino.)

In dem Saale, welcher den Stanzen zum Eingange dient, sind diejenigen Vorfälle aus dem Leben des Kaisers Constantin dargestellt, welche eine Beziehung auf Rom und auf die christliche Kirche haben: Die Taufe; die Schenkung der Stadt Rom, welche dieser grofse Beschützer des päpstlichen Stuhles dem Oberhaupte der Kirche zum Wohnsitze gab; die Erscheinung des Kreuzes die ihm den Sieg verkündigt; und die Schlacht gegen Maxentius, die über das Schicksal des römischen Gebietes entschied.

Diese Gemälde sind nicht von Rafael selbst ausgeführt; zu den zwey ersten hat er vielleicht nur die Entwürfe gemacht; von der Vision aber existirt *) eine vortreffliche Originalzeichnung, welche beweiset, dafs die Composition gänzlich von ihm selbst herrührt. Das gröfste und merkwürdigste Gemälde in diesem Saale ist die Schlacht des Constantin, zu welcher er auch den Carton gemacht hat **).

Hier eröffnete sich Rafael ein neues Feld in der lebendigen Darstellung des Schlachtgetümmels, und gab dieser grofsen Composition durch herzergreifende Episoden das höchste Interesse. Der zu Boden gestürzte junge Krieger, den sein Vater aufzurichten sucht, rührt zu Thränen; die Reiter die den Feinden mit den

*) In der Sammlung des Herzogs von Devonshire in London.

**) Es ist bekannt, dafs Rafael diese Gemälde in Oel auf die Mauer malen wollte. Er hatte zwey allegorische Figuren, Comitas und Justitia, eben vollendet als er mit Tode abging. Clemens VII. trug die Ausführung derselben dem Giulio romano und Fr. Penni auf, als die unter Adrian VI., Nachfolger Leo X., vernachlässigten Künste wieder auflebten; sie wurden, so wie die andern Stanzen, in Fresco ausgeführt. Rafaello del Colle hat die Taufe Constantins, Penni die Schenkung der Stadt Rom, Giulio romano (ohne wesentliche Abweichungen von der Idee Rafaels) die Vision und die Schlacht gemalt. Nur in der auffallenden Figur eines Zwerges in der Vision erkennt man die Eigenthümlichkeit des Giulio romano; auch befindet sie sich nicht in der erwähnten Zeichnung. Neben den Hauptgemälden sind einige allegorische Figuren, und fünf von den Statthaltern Christi, die sich durch ihre Frömmigkeit ausgezeichnet haben: der Apostel Petrus; S. Damasus; S. Leo; S. Gregorius und S. Silvester. — Von dem Carton zu der Schlacht befinden sich noch einige Ueberbleibsel in Mailand.

blutigen Köpfen ihrer Gefährten entgegen sprengen, erregen Grausen und Entsetzen; Maxentius, mit seinem Pferde in den Flufs gestürzt, wüthet. Dieses Gemälde hat allen denen zur Richtschnur gedient, die später ähnliche Gegenstände behandelten. Zwey allegorische Figuren, *Comitas* und *Justitia*, neben den Hauptgemälden waren seine letzte Arbeit im Vatican.

Noch hatte Rafael in einem andern Zimmer die zwölf Apostel vorgestellt *). Bey der Plünderung Roms — *il Sacco di Borbone* — waren feindliche Soldaten in dem Zimmer einquartiert, und diese Apostel hatten sehr gelitten. Tizian bewunderte sie, in Gesellschaft des Sebastian del Piombo **), ohne zu wissen, dafs sie von eben diesem aufgefrischt waren. — Aber wer ist der Vermessene, rief Tizian aus — der sich unterfangen hat, die Hand an solche Meisterstücke zu legen. — Jetzt sind diese Figuren ganz zerstört.

Zu den vorzüglichsten Werken Rafaels in seinen letzten Lebensjahren gehört die heilige Familie ***), mit welcher er dem Könige Franz I. von Frankreich seine Dankbarkeit für die königliche Bezahlung des Erzengels Michael bewies. Die Zeit hat viel von den zarten Uebergängen verzehrt, durch welche Rafael den Gemälden die Giulio romano anlegte, die Feinheit der Umrisse und des Ausdrucks gab, die nur er erreichen konnte. Um so mehr die Buchdruckerschwärze, deren er sich damals bediente, der Färbung sehr geschadet hat, kann dieses Bild nicht mehr eben den Genufs gewähren, als da es neu war; unter den

---

Alle Gemälde in den Stanzen sind von Pietro Aquila gestochen. Unter diesen ist der schön gezeichnete Kupferstich der Schlacht bey weitem der beste. Volpato und Morghen haben — die *Sala di Costantino* ausgenommen, — alle Hauptgemälde in den Stanzen bis auf die Krönung Carl des Grofsen — exclusive — schön gestochen; dieses letzte ist in gleicher Gröfse kürzlich von Fabri herausgegeben, welcher auch die in dem Saale des Constantin geben wird, von denen eins schon fertig ist. Die allegorischen Figuren in diesem Saale sind ebenfalls alle von Volpato, — *Comitas* und *Justitia*, — auch von Strange gestochen.

*) Sie sind von Marc. Anton gestochen, und von dem Director Langer sehr schön geätzt. Man sieht eben diese Figuren noch in einer Kirche nahe bey Rom; jedoch nur eine schlechte Wiederholung.

In eben diesem Zimmer hatte Giov. da Udine die ausländischen Thiere aus der Menagerie Leo X. gemalt. *(Vid. Descrizione del Palazzo Vaticano, Rom.* 1750.*)*

**) Sebastian del Piombo war einer von denen, durch welche Mich. Angelo, um mit Rafael zu wetteifern, mehrere Gemälde nach seinen Zeichnungen ausführen liefs, weil die Natur ihm das Gefühl für die Farbe versagt hatte, und er die Oelmalerey nicht liebte. Er soll gesagt haben, es sey eine Weiberarbeit. Die vorzüglichsten unter den Gemälden, durch welche Mich. Angelo, indem er sich fremder Hände zur Ausführung bediente, Rafael den Rang streitig zu machen suchte, sind: die Kreuzabnehmung von Daniel da Volterra in Rom, in Fresco, welche aber ausgesägt, und fast ganz zu Grunde gegangen ist, — und die Auferweckung Lazarus, von Sebastian del Piombo, jetzt in dem Museum (ehemals in der Sammlung Angerstein) in London. Dieses Gemälde war eigends verfertigt, um mit der Transfiguration zu wetteifern.

***) In Paris, gestochen von Edelink, Frey u. a.

heiligen Familien aber ist diese die bedeutendste, in Hinsicht der Gröfse, der Anzahl von Figuren, und der Vollkommenheit der Ausführung. Bey einer Zusammenstellung mit dem Sposalizio oder andern früheren, frommen Madonnabildern, erscheint dieses Werk wie die Production eines ganz andern Jahrhunderts. Die religiösen Gefühle sind in Freude und Vergnügen übergegangen. Wir erkennen hierin den geschmeidigen Sinn, mit welchem Rafael sich von dem Geiste der Zeit leiten liefs, so sehr er auch selbst auf ihn wirkte. Schon seit der Darstellung des Parnafs hatte er seinen Geschmack nach dem Geiste der Griechen gebildet *). In dem Badezimmer des Cardinal Cornaro, und in der Farnesina, sehn wir ihn mit Bembo, Castiglione, Tebaldeo und den schönsten Geistern jener Zeit diesen Weg verfolgen. Auch Agostino Chigi, damals vielleicht der reichste Mann in Italien, suchte das Vergnügen in der Kunst, durch ihre Anwendung auf die feinen und edlen Empfindungen, die sich in der Mythologie entspinnen. Rafael, dem es doch so leicht war, für jeden eigenen Charakter auch eine eigene Form zu erschaffen, führt eben die Gestalten die als Genien auf Amor und Psyche bey ihrem Hochzeitfeste Blumen streuen, in der heiligen Familie für Franz I., über dem Christuskinde, als Engel ein. Religiöse Gemüther, die in dem Sinne fortlebten, der noch unter dem ernsteren Papste Julius obwaltete, finden ohne Zweifel diefs profan. So heilig aber Rafael die Religion war, eben so heilig war ihm jetzt auch die Schönheit und die Kunst. **)

---

*) Alle die in dem Vatican auf die *Stanza delle scienze* folgenden Gemälde sollten die Päpste Julius II. und Leo X. verewigen.

**) Noch sind folgende hier zu erwähnen:

Die heilige Margarethe, ein sehr schön gedachtes, vortreffliches Gemälde, welches Rafael erfunden und gezeichnet, aber von Giulio Romano hat ausführen lassen. (*vid. Vasari, vita di Giulio romano*) — vormals in Fontainebleau, gestochen von Cort.

Ferner mehrere Porträte, nämlich: die Königin Johanna von Arragonien, in Paris, gestochen von Chereau. Die Copie dieses Gemäldes von Leonardo da Vinci, in der Gallerie Doria in Rom ist merkwürdig. Sie gilt für ein Original, und ist auch ganz in der Manier des Leonardo gemalt.

Rafael eignes Bildnifs, ehemals im Pallaste Altoviti in Florenz, jetzt in der königlichen Gallerie in München, gestochen von Morghen und vielen andern Kupferstechern. (siehe oben bey den Bildnissen Rafaels pag. 14.)

Nach einigen soll auch der Violinspieler (siehe oben pag. 50 und 53.) im Jahre 1518 gemalt seyn. Die Behandlung, und vorzüglich die Färbung weicht jedoch von diesen sehr ab.

Giuliano von Medicis; in Paris; gestochen von Nicol. Edelink. Von dem Bilde des Lorenzo von Medicis ist kein Kupferstich bekannt. Eben so wenig von dem Herzog von Urbino, noch auch von der Beatrice d'Este.

Die Fornarina in dem Pallaste Barberini in Rom (gestochen von Cunego in: *Scuola d'Italia*) ist nicht das Bild, von welchem Vasari redet. Ohne Zweifel meint Vasari das Bildnifs der Fornarina, gestochen von Chambars und von Peiroleri (siehe oben p. 92.)

Ein sehr schönes jugendliches Bildnifs, welches vielleicht den jungen Cardinal Medicis vorstellt, und jetzt dem Herzoge von Wellington angehören soll; ist niemals in Kupfer gestochen.

Zwey verschiedene Vorstellungen von Johannes dem Täufer *) drücken beyde auf eine wunderbare Weise den hohen Geist eines Jünglings aus, der die verderbte Welt flieht, und in der Betrachtung des Göttlichen lebt.

Die Bildnisse der Rechtsgelehrten Baldo und Bartoli, in Rom, im Pallaste Doria; sie sind ebenfalls nicht in Kupfer gestochen.

Noch schreibt man Rafael eine Vorstellung der sieben Planeten zu, welche sich in einem Zimmer im Vatican befinden. Es ist jedoch ungewifs, ob er die Zeichnungen dazu gemacht hat.

*) Eins dieser Gemälde ist in Paris; gestochen von Simon de la Valée. Das andere, in Florenz, ist das einzige, von welchem Vasari bemerkt, dafs Rafael es auf Leinwand gemalt habe. Dasselbe Bild befand sich ehemals (sehr schön auf einer Tafel gemalt) in der Gallerie Orleans, jetzt in London, wo es im Jahre 1814 zum Verkaufe war. Es ist gestochen von Lepicier, Vendramme und von Berwick; auch in Helldunkel *(chiaro oscuro)* von Hugo da Carpi.

Die Transfiguration. *)

Rafael hatte in der Farnesina bemerkt, dafs er seine Gemälde nicht blofs selbst erfinden und selbst zeichnen, sondern auch selbst ausführen müsse, um sich selbst und andere zu befriedigen. Er nahm sich vor, die Transfiguration ganz mit eigner Hand zu malen.

So wie es ihm gelungen war, der Gestalt der Madonna den erhabensten Ausdruck einer Himmelskönigin zu geben, so beabsichtigte er hier ein Ideal des verklärten Erlösers. Der besessene Knabe, den die Apostel nicht von dem bösen Geiste befreyen können, setzt das Göttliche in ein desto helleres Licht. Die Jünger die auf den Heiland aufmerksam machen, sprechen deutlich aus, dafs nur von ihm die Gnade zu erwarten ist; sie verbinden beyde Vorgänge, durch den Trost die Hoffnung und den Glauben **).

Dieses letzte seiner Werke wurde bis an den Himmel erhoben; durch die Lebendigkeit, den Ausdruck und die Charakteristik der Köpfe, bewährt sich Rafael so sehr als jemals, wie das gröfste malerische Genie; den obern Theil beseelt ein Zauber, den der Künstler nur in seiner eignen Phantasie erschaffen konnte. Zu seiner Zeit, und noch lange nach ihm, sagte man, er habe sich selbst übertroffen, und in diesem Gemälde alles geleistet, was die Kunst vermag.

Später hat man es jedoch einer strengern Kritik unterworfen; viele finden etwas zu gesuchtes in der Zusammenstellung, den Kopf und die Bewegung des

---

*) Gestochen von Dorigni, Morghen und von vielen andern. Es befindet sich jetzt im Vatican. Rafael hat die Transfiguration nicht ganz vollenden können. Giulio Romano legte die letzte Hand daran. Dieser Umstand mufs bey der Beurtheilung, vorzüglich in Hinsicht der Färbung erwogen werden. Um so mehr aber Rafael sich in dieser Zeit der Buchdruckerschwärze bediente, (siehe Vasari) hat dieses Gemälde durch starkes Nachdunkeln sehr gelitten.

**) Der Vorwurf einer doppelten Handlung, den man diesem Gemälde gemacht hat, zeugt von einer Tadelsucht, die auf den Tadler selbst zurückfällt; wenn man nur das Evangelium lieset, wird es deutlich, dafs Rafael die zwey gleichzeitigen Momente einander genähert hat, so wie es die Oeconomie eines Gemäldes nothwendig macht. Es ist ein Beweis von dem Reichthume eines hohen poetischen Gefühls, und einer immer regen Phantasie, der kein Umstand entgeht, von dem sie Gebrauch machen kann, um den Eindruck zu erhöhen.

Besessenen übertrieben, und die Zeichnung durchaus nicht so gediegen, als in seinen früheren Werken *).

Einem unbefangenen Auge wird es nicht entgehen, dafs dieses Gemälde nicht so wie die meisten Werke Rafaels, die freywillige Schöpfung eines glücklichen Augenblickes ist. Man erkennt darin nicht blofs ein Werk der Phantasie, sondern auch der Ueberlegung, mit welcher die Theile nicht auf den ersten Wurf, sondern auch durch Abänderungen und Verbesserungen in Verbindung gebracht und vervollkommnet sind. Dennoch finden sich in keinem seiner Werke ausdrucksvollere, lebendigere und charakteristischere Köpfe als in diesem.

Ueberhaupt aber ist Rafael in seinen Frescogemälden noch bewunderungswürdiger als selbst in dem Besten, was er in Oel gemalt hat. Das Vortreffliche in jeder Art, die immer originellen Formen in denen seine reiche, rege Einbildungskraft als unbegränzt erscheint, waren ihm so eigen, die Klarheit seiner Ideen so lebhaft, dafs eine Art zu malen in der keine Verbesserungen Statt finden, für ihn die vortheilhafteste seyn konnte.

Bald wäre mit dem schon angefangenen Saale des Constantin die Reihe von Zimmern im Vatican vollendet gewesen, und Rafael würde sich in neuen Unternehmungen vielleicht noch neue Wege gebahnt haben, ohne wie einige ahnen seine Originalität erschöpft zu haben, und ein Manierist geworden zu seyn. Es blieb ihm noch übrig, das Ideal einer Gestalt für das unendliche Wesen in dem Gottvater zu erschaffen **). Mich. Angelo schilderte nur das Fürchterliche, indem er die Allmacht und Allgegenwart im Sinne hatte, nicht die Alles umfassende Liebe und Güte. Der Gottvater erscheint in dem Gemälde der Theologie noch unvollkommen und ärmlich, in dem der Vision des Ezechiel aber sehn wir, dafs Rafael sie schon damals vervollkommnet hatte. Sein früher Tod läfst es im Zweifel, ob er auf dem Wege, den er jetzt wieder einschlagen wollte, seine Gemälde selbst auszuführen, die schon erreichte Höhe noch überstiegen haben würde. Die Natur scheint sich in ihm vollendet, nicht aber Rafael sich in ihr erschöpft zu haben.

---

*) Die Idee eines Besessenen hat etwas so Schreckliches, dafs auch der heftigste Ausdruck und die convulsivische Bewegung zweckmäfsig ist, um so mehr sie die Ruhe der Seele in dem Erlöser noch fühlbarer macht.

Noch tadelt man, dafs die Figur des heiligen Andreas nur als ein Mittel, um die Linien zu unterbrechen, im Vorgrunde sitze, und rügt insbesondere, dafs ihm ein Bein fehle. Von diesem linken Beine kann man allerdings jetzt keine Rechenschaft geben; denn man unterscheidet nichts in dem Grunde auf welchem er sitzt. In einem alten, sehr seltenen Kupferstiche, der nur achtzehn Jahre nach Rafaels Tode gestochen ist, da folglich das Gemälde noch frisch war, erkennt man eine Vertiefung in dem Erdboden, welche von dem linken Beine des heil. Andreas sowohl als von der Figur Rechenschaft gibt, die hinter ihm steht. Der Kupferstich ist bezeichnet: *Sic Romae depinx. Raph. Urb. in Templo D. Petri, in Monte aureo. Ant. Salamanca excudebat MDXXXVIII.*

**) Man sagt, Rafael habe die Absicht gehabt, diese Idee in einem grofsen Gemälde für die Peterskirche darzustellen, welches in der obern Region die Dreyeinigkeit, und auf der Erde die Würde der Statthalter Christi verherrlichen sollte.

Rafaels Tod.

Nachdem Rafael in dem Antlitze des verklärten Heilandes *) die ganze Gewalt der Kunst geoffenbart hatte, ergriff ihn ein heftiges Fieber; die Kräfte unterlagen der Krankheit, und er starb in der Blüthe der Jahre**). Seine vielen Freunde, Bibiena, Bembo, der Papst selbst, schwammen in Thränen. Ganz Rom war bestürzt; der unerwartete Tod wurde wie ein grofses Ereignifs angesehen, und als ein Unfall für die ganze Welt betrauert. Seine Werke bewunderte man mit einer religiösen Verehrung, als wenn Gott sich, so wie ehemals durch die Propheten, jetzt durch Rafael habe offenbaren wollen.

---

*) Vasari VIII. pag. 117. edit. di Milano 1810. „*Christo, il quale vestito di color di neve,* „*pare che aprendo le braccia ed alzando la testa, mostri la essenza della deità di* „*tutte tre le persone unitamente ristrette nella perfezione dell' arte di Rafaello, il* „*quale pare che tanto si restringesse con la virtu sua, per mostrare la forza, ed il* „*valor dell' arte nel volto di Christo, che finitolo, come ultima cosa che a fare aves-* „*se, non toccó piu penelli sopraggiungnendoli la morte.*“ Diese extatischen Worte des Vasari, der nicht lange nach Rafaels Tode in Rom lebte, zeigen, wie hoch man die Werke Rafaels hielt; man verehrte ihn als einen Heiligen; sein schleuniger Tod und die wunderbare Rettung der Vorstellung des Leidens Christi *(lo spasimo di Sicilia)* können hiezu noch beygetragen haben. Ein bejahrter Künstler, der noch vor fünf und vierzig Jahren in Rom lebte, besuchte jeden Tag, bis in sein neunzigstes Jahr die Stanzen, und erzählte jedem der ihm Gehör gab, von der Feyerlichkeit des Begräbnisses Rafaels, und wie Carl Maratti (a. 1674) seine Büste im Pantheon hatte aufrichten lassen, als wenn er selbst gegenwärtig gewesen wäre. — Seine Vorältern, von Vater auf Sohn, waren alle Maler gewesen. — Er erzählte, Leo X. habe sich beeilt, Rafael die letzte Benediction zu geben, da man ihm hinterbrachte, die Aerzte hätten die Hoffnung aufgegeben. Der Bote aber fügte hinzu: „*Santo Padre il vostro Ra-* „*faello è giá morto.* Heiliger Vater! Euer Rafael ist schon gestorben. Worauf der Papst bittere Thränen vergossen und gesagt haben soll: *Ora pro nobis.*“ Es ist dem Geiste jener Zeit angemessen, dafs Viele diese Worte des Oberhauptes der Kirche als eine wirkliche *Beatification* ansahen. Sie wurden der Fornarina durch Baviera hinterbracht, welchem Rafael die Sorge für sie aufgetragen hatte. Ihrer Sinne nicht mächtig, mufste sie mit Gewalt zurückgehalten werden, um nicht durch unwillkührliche Aeufserungen eines wüthenden Schmerzens die Feyerlichkeit des Leichenbegängnisses zu stören. Der Gedanke aber an eine unmittelbare Beatification durch diese Worte des Papstes hatte sie augenblicklich beruhigt.

**) Das einzige Zuverlässige, was wir über den Tod Rafaels haben, ist ein Brief, den ein gewisser Marco Sanudo an einen Landsmann Antonio Marsili, fünf Tage nach der

Man hat sich bemühet, einem so überraschenden Todesfalle auch aufserordentliche Ursachen zu geben, indem man ihn einem unzeitigen Aderlasse nach

---

Katastrophe, nach Venedig schrieb. Dieser Brief befindet sich in der Bibliothek zu S. Marco. Siehe Fiorillo kleine Schriften artistischen Inhalts. tom. I. pag. 283.

Roma ad. XI Aprile 1520.

„ — — — — *Il Venerdi santo di notte venendo il sabbato a hore tre morse il gentilissimo et excellentissimo pictore Rafaello de Urbino, con universal dolore de tutti, et maximamente delle docti; per li quali, più che per altri, benche ancora per li pictori et architecti il stendeva in uno libro, siccome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui di Roma, mostrando si chiaramante le proportioni, forme et ornamenti loro, che haverlo veduto haria iscusato ad ognuno haber veduto Roma antiqua: et gia habea fornita la prima regione: ne mostrava solamente le piante delli edificii et il sito, il che con grandissima fatica et industria dalle ruine savia raccolto; ma ancora le facciate con gli ornamenti, quanto da Vitruvio et dalla ragione della Architectura e dalle istorie antiche, ove le ruine non le ritenevano, habea appreso, expressissimamente designava. Hora si bella e ledevole impresa ha interrotto morte, habendosi invidiosa rapito il maestro giovine di anni* 34 *(*37*) et nél suo istesso giorno natale. Il pontefice istesso ne ha avuto ismisurato dolore, e nelli giorni, che è stato inferno, ha mandato a visitarlo e confortarlo ben sei fiate. Pensate che debbano habere fatto gli altri. Et perche il palazzo del Pontifice questi giorni ha menazzato ruina, talmente che sua Santita se ne è ita a stare nelle stanze de Monsignore de Cibo; sono di quelli che dicono, che non il peso delli portici sopraposti è stato di questo cagione, ma per fare prodigio, che il suo ornatore habea a mancare. Et in vero è mancato uno excellente suo pare, et del cui mancare ogni gentil spirito si debbia dolere e ramaricare non solamente con semplici e temporanee voci, ma ancora con accurate et perpetue composizioni,*

Rom den 11. April 1520.

„ — — — — Am stillen Freytage, Nachts als der Sonnabend herankam, um 3 Uhr, starb der edle und aufserordentliche Maler Rafael von Urbino, zum allgemeinen Leidwesen, besonders der Gelehrten, für welche, mehr noch als für Maler und Architecten, er in einem Buche, wie Ptolomäus das Weltgebäude, die alten Gebäude Roms aufzeichnete. Die Verhältnisse, Formen und Verzierungen derselben sind so genau angegeben, dafs, wer es gesehen, nicht mehr nöthig gehabt hätte, das alte Rom selbst zu sehen. Die erste Region war bereits vollendet, und stellte nicht nur die Grundrisse und die Lage der Gebäude dar, welche er mit grofser Mühe und Arbeit nach den Ruinen gemessen, sondern auch die Aufrisse mit allen Zierrathen, welche er, wenn keine Bruchstücke mehr vorhanden waren, nach der Angabe des Vitruv, nach den Regeln der Baukunst und der Beschreibung alter Schriftsteller auf das sorgfältigste zeichnete. Der Tod hat dieſs schöne und ruhmvolle Unternehmen zerstört, und den jugendlichen Meister, 34 (37) Jahre alt, und zwar an seinem Geburtstage, hingerafft. Selbst der Papst empfand den tiefsten Schmerz, und hat in den 15 Tagen seiner Krankheit gewifs sechsmal gesandt, um sich nach ihm zu erkundigen, und ihn aufzuheitern. Ihr könnt also denken, was die übrigen gethan haben. Und weil gerade in jenen Tagen dem päpstlichen Pallaste der Einsturz drohete, so dafs sich Seine Heiligkeit genöthigt sahen, die Zimmer des Monsignor Cibo zu bewohnen, so giht es manche, welche sagen, dafs nicht das Gewicht der aufgesetzten obern Bogen die Ursache sey, sondern ein Wunder, den Tod dessen, der diesen Pallast verschönerte, zu verkünden. Und wirklich ist ein unvergleichlicher Meister gestorben, dessen Tod jeder Edle nicht mit einfachen flüchtigen Worten, sondern mit sorgfältigen unvergänglichen Gedichten betrauern mufs, welche auch, wenn ich nicht irre, in grofser Menge vorbereitet werden. Man sagt, dafs er 10000 Dukaten hinterlassen habe, und zwar 5000 in baarem Gelde, welche gröfstentheils unter seine Freunde und Diener ver-

unmäfsigem Genusse in der Liebe zuschreibt, und die Autorität des Vasari als unwidersprechlich annimmt *). Unwidersprechlich aber ist es, dafs Rafael sich der Geschäfte die ihm oblagen, mit gewissenhaftem Eifer annahm, und dafs die Liebe zum Schönen und Edlen seine überwiegende Leidenschaft war. Die grofsen Plane, die erhabenen Ideen, die blühenden Bilder die sich seiner Phantasie darboten, die Liebe zur Kunst in der er unablässig nach der Vollkommenheit strebte, beschäftigten

---

come, se non m'inganno, già preparano di fare questi compositori largamente. Dicesi che ha lassato ducati 16 mila, tra quali 5000 in contanti, de essere distributi per la maggiore parte a suoi amici et servitori, et la casa, che già fu de Bramante, che egli comprò per ducati 3000, ha lassato al cardinal de Santa Maria in Portico. Et è stato sepolto alla Rotonda, ove fu portato honoratamente. L'anima sua indubitatamente sarà ita a contemplare quelle celeste fabriche, che non patiscono oppositione alcuna: ma la memoria et il nome resterà qua giù in terra, et nelle opere sue, et nelle menti degli huomini da bene longamente.

theilt werden sollen. Sein Haus, das chemals dem Bramante gehörte, und welches er für 3000 Dukaten kaufte, hat er dem Cardinal von Sta Maria in Portico vermacht. Er ist auf das ehrenvollste in der Rotonda begraben. Ohne Zweifel verweilt jetzt seine Seele in Betrachtung der himmlischen Gebäude, welche keiner Zerstörung unterworfen sind; aber sein Andenken und sein Name wird hier auf Erden in seinen Werken und in dem Geiste aller guten Menschen lange fortleben.

*) Das Wesentlichste in der Erzählung des Vasari beschränkt sich darauf: „Dafs Rafael, da „er sich sehr übel fühlte, sein Testament machte, als ein guter Christ die Fornarina „entfernte, und ihr die Mittel hinterliefs anständig zu leben, das Seinige unter Giulio „romano, Francesco Penni und einem Priester aus Urbino — einem Verwandten — „theilte; den Auftrag gab, dafs ein Tabernaculum in der Rotonda mit neuen Steinen „restaurirt, und eine Statue der heiligen Jungfrau über dem Altare, den er sich zum „Begräbnisse wählte, errichtet würde, Monsignor Balthasar von Pescia zum executor „testamentarius ernannte, seine Sünden bereuete, beichtete, das Abendmahl nahm, und „als ein guter Christ starb. Er hatte nämlich, bey der Arbeit in der Farnesina, sich „dem Vergnügen mit der Fornarina zu sehr überlassen, und wollte, weil er Cardinal „zu werden hoffte, den Aerzten die Ursache des Uebels nicht gestehn, daher ein Ader„lafs die Folgen der Erschöpfung verdoppelte. Er vollendete alles was ihm hienieden „oblag, indem er den verklärten Christus malte, und starb am Charfreytage.“ (Die Gemälde in der Farnesina waren jedoch einstweilen vollendet, an die Transfiguration aber mufste noch die letzte Hand gelegt werden.) Dieser Erzählung zufolge sollte man glauben, Rafael habe nach dem Ausbruche des Fiebers kaum noch die Zeit gehabt, seine Sünden zu bereuen, sein Testament zu machen, und die Sacramente zu empfangen. Es war aber erst am fünfzehnten Tage der Krankheit, dafs er starb. Einsichtsvolle Aerzte halten es nicht für wahrscheinlich, dafs eine unvorsichtiger Weise geöffnete Ader nach vierzehn Tagen den Tod hätte verursachen können, wenn nur eine momentane Erschöpfung die Veranlassung der Krankheit gewesen wäre. Vasari wiederholte die Gespräche der Gegner Rafaels, die ihm nicht entgehn konnten, weil es die Partheygänger seines Freundes und Landsmannes Mich. Angelo waren.

„Das Leichenbegängnifs“ fügt Vasari hinzu, „war sehr feyerlich, und es war kein „Künstler in Rom, der den Leichnam nicht mit Schmerz und Thränen begleitet hätte, „Auch schmerzte dieser Tod den ganzen päpstlichen Hof, weil Rafael die Würde eines „päpstlichen Kammerherrn *(cubicularius)* bekleidet hatte, und dem heiligen Vater selbst „so lieb war, dafs er bittere Thränen vergofs.“

seine ganze Seele zu sehr, als dafs eine Heyrath, ein Cardinalshut, oder die sinnliche Liebe seine wichtigste Angelegenheit hätte seyn können. Er starb in dem schönsten Zeitpunkte unablässiger Thätigkeit, so wie ein Meteor in dem Augenblicke des höchsten Glanzes verschwindet.

Die Fülle metaphysischer Ideen hatte, — sagt man — dem grofsen Isaac Newton niemals erlaubt, an das schöne Geschlecht zu denken. Rafael, der in dem Genusse des Schönen, des Edeln und Erhabenen, für die Kunst, für seine Freunde und für die Welt lebte, fand auch Augenblicke für die Liebe. Es ist empörend, wenn kleine Geister den Ruhm jener grofsen Männer zu sehmälern suchen, die zur Ehre des menschlichen Geschlechts lebten. Einer der genauesten Freunde Rafaels, der Graf Castiglione, setzt in dem Gediehte, welches er auf seinen Tod schrieb, diese Catastrophe in eine so genaue Verbindung mit den Bemühungen um das Wiederauffinden des Plans des alten Roms, und um die Untersuchung der Ueberreste, in architectonischer Hinsicht, dafs man geneigt ist zu glauben, diese Anstrengungen haben eine physische Ueberspannung mit sich gebracht, und ihm durch die Erhitzung ein tödtliches Fieber zugezogen. Da eben in den Tagen, als Rafael auf dem Todbette lag, dem Theile des Vaticans, zu dessen Verschönerung er durch die Logen so viel beygetragen hatte, der Einsturz drohete, glaubte das Volk, diefs sey eine Vorbedeutung, seinen Tod zu verkündigen.

Neben der Leiche wurde die Transfiguration, das letzte seiner Werke aufgestellt, und allen brach das Herz, die bey dem so lebendigen Gemälde den entseelten Körper sahen.

Beyde Päpste Julius II. und Leo X. hatten ihn königlich belohnt und als einen Freund geschätzt. Alle die das Schöne und Gute lieben, liebten ihn, und eben der Mann, der über den Neid selbst erhaben war, hatte sich durch Leutseligkeit, Dienstfertigkeit, Bildung und Feinheit der Sitten, eben so beliebt gemacht, als er geehrt und bewundert war. Sein Leben ist der Silberblick in dem Jahrhunderte Leo X., er selbst die schönste Zierde Italiens und vielleicht das glücklichste Wesen, welches das Licht der Welt gesehn hat. Niemals gab es ein redenderes Beyspiel, dafs der Mensch sein eignes Schicksal bildet, und dafs eine glückliche Natur ihm ein glückliches Leben bereitet. Kein widriger Zufall, nicht irgend eine Verdriefslichkeit (deren Mich. Angelo so viele erfuhr), wird bey so mannigfaltigen Geschäften und grofsen Unternehmungen in seinem Lebenslaufe erwähnt. Der Tod ersparte ihm den Schmerz, ein Zeuge der Zerstörung zu seyn, die unmittelbar auf diese schöne Epoche folgte. Der Papst, sein Freund und Gönner vergiftet *); Rom in Feuer und Flamme; in Blut getränkt; von einem wüthenden Heere geplündert; das ganze Gebäude, bey welchem er der Schlufsstein des Gewölbes war, zerstört! **)

---

*) Die Vergiftung Leo X. ist durch die in dem Vaticane befindlichen Documente, in den Acten des Consistoriums unter dem 22. Juni 1527 bewiesen.

**) Muratori annali d'Italia XIV.

So wie er seinen Lebenslauf angefangen hatte, so endigte er ihn; — mit einem Beweise religiöser Verehrung gegen die Mutter Gottes, unter derem Schutze er ruhen wollte; er hinterliefs den Auftrag, ein Marmorbild der Madonna über dem Altare aufzurichten, unter welchem er beygesetzt worden ist *).

Rafael war einer von den wenigen Glücklichen, die durch das Streben nach der Vollkommenheit den Menschen seiner Bestimmung nähern; denn Gott schuf den Menschen Ihm zum Bilde. Der todte Schädel wird als ein Heiligthum aufbewahrt, der selige Geist geniefst in dem Anschauen des Vollkommnen und Unendlichen, nach welchem er schon hienieden mit lebendigem und erschaffendem Vorgefühle strebte.

*) Die Statue ist von eben dem Lorenzetto ausgeführt, der unter Rafaels Aufsicht und nach seinen Zeichnungen, die des Jonas in der Capelle *alla Madonna del popolo* gemacht hatte; der Geist Rafaels fehlt jedoch in dieser Figur.

Gedicht des Balthasar Castiglione auf den Tod Rafaels.

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte,
Hyppolitum stygiis et revocarit aquis,
Ad stygias ipse est raptus Epidaurius undas:
Sic pretium vitae mors fuit artifici.
Tu quoque dum totam laniatam corpore Romam
Componis miro Rafael ingenio,
Atque Urbis lacerum ferro, igni, annisque cadaver
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus;
Movisti superum invidiam; indignataque mors est,
Te dudum extinctis reddere posse animam,
Et quod longa dies paullatim aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum.
Sic, miser, heu! prima cadis intercepte juventa,
Deberi et morti nostraque nos mones.

Wie einst Aeskulap den zerfleischten Körper
Hyppolitus heilte, und ihn von den stygischen
Ufern zurückrief, um selbst hingerissen
Dem Leben des Jünglings sein eignes zu opfern —
So hast auch du, da dein göttlicher Geist
Das durch Götter, Menschen und Zeit verheerte
Rom zum Leben, zum uralten Glanze
Zurückruft, die Mifsgunst der Götter gereitzt.
Der Tod ist entrüstet, dafs Du der Verwesung
Zum Trotze das Todte ins Leben erweckst.
Zu früh, o Rafael stirbst du, und zahlst
In der Blüthe der Jahre dem Tode den Zoll,
Du mahnst mich, dafs das was wir haben und sind,
Des bittern Todes Eigenthum ist.

Der Cardinal Bembo widmete ihm folgende Grabschrift:

D. O M.

RAPHAELI. SANCTIO. JOAN. F. VRBINATI.
PICTORI. EMINENTISS. VETERVMQ. AEMVLO.
CVIVS. SPIRANTEIS. PROPE. IMAGINEIS.
SI. CONTEMPLERE.
NATVRAE. ATQVE. ARTIS. FOEDVS.
FACILE. INSPEXERIS.
IVL. II. ET. LEONIS. X. PONT. MAX. PICTVRAE.
ET. ARCHITECT. OPERIBVS. GLORIAM. AVXIT.
VIXIT. A. XXXVII. INTEGER. INTEGROS.
QVO. DIE. NATVS. EST. EO. ESSE. DESIIT. *)
VIII. ID. APRIL. MDXX.

ILLE. HIC. EST. RAPHAEL. TIMVIT. QVO. SOSPITE. VINCI.
RERVM. MAGNA. PARENS. ET. MORIENTE. MORI. **)

Nach hundert und fünfzig Jahren errichtete Carl Maratti sein Brustbild in Marmor über der Inschrift, und setzte hinzu:

VT. VIDEANT. POSTERI.
ORIS. DECUS. AC. VENUSTATEM. CUJUS. GRATIAS.
MENTEMQUE. COELESTEM. IN. PICTURIS. ADMIRANTUR.
RAPHAELIS. SANCTII URBINATIS. PICTORUM. PRINCIPIS.
IN. TUMULO. SPIRANTEM. EX. MARMORE. VULTUM.
CAROLUS. MARATTUS.
TAM. EXIMII. VIRI. MEMORIAM. VENERATUS.
AD. PERPETUUM. VIRTUTIS. EXEMPLAR. ET. INCITAMENTUM.
P. AN. MDCLXXIV. ***)

---

*) Das *quo die natus est*, ist in so fern richtig, als Rafael (1483. 28. März) am Charfreytage geboren war, und an eben diesem Tage starb, der aber 1520 auf den 6. April fiel. Es war nach italienischer Weise um 5 Uhr in der Nacht; nach der unsrigen halb zehn, welche Stunde sich keineswegs auf den vorhergehenden Tag beziehen kann. In allen Editionen des Vasari ist das *VII.* ID. APRIL. ein Druckfehler. Die Grabschrift selbst sagt wie oben *VIII.* ID. AP. — VII. Id. Ap. ist nämlich der siebente, VIII. ID. AP. hingegen, der sechste April auf welchem im Jahre 1520 der Charfreytag fiel.

**) Dieses berühmte Distichon des Cardinal Bembo hat auch seine Tadler gefunden; der Ausdruck: Die Natur habe gefürchtet zu sterben, ist allerdings wohl ein zu gewagter Ausdruck. Bellori hat es im Italienischen gegeben: *Questi è quel Rafael cui vivo vinta, Temea esser natura e morto estinta.*

***) Gott dem Allgütigen, Allmächtigen.
Rafael Sanzio dem Sohne des Joh. aus Urbino
Dem gröfsten Maler, der mit den Alten wetteiferte,
In dessen lebendigen Bildern
Du bey der Betrachtung
Das Bündniss der Natur und Kunst
Leicht erkennest.
Er verherrlichte den Ruhm Jul. II. und Leo X.
Durch seine Werke in der Malerey und Baukunst
Lebte XXXVII volle Jahre.
Starb an dem Tage, an dem er geboren war,
Am sechsten April MDXX.

Diefs ist Rafael durch den, da er lebte, die Mutter Natur
Besiegt zu werden fürchtete — zu sterben, da er starb.

Auf dafs die Nachwelt den Anstand
Und seine Schönheit sehe; dessen Grazie
Und himmliches Gemüth man in den Gemälden bewundert
Setzt dem Raphael Sanctius aus Urbino, dem Fürsten
Der Maler, dieses auf dem Grabmale
Lebende Bildniss Carl Maratti,
Der das Andenken eines so grofsen Mannes verehrt,
Zu ewigem Vorbilde und Nacheifer in der Tugend
MDCLXXIV.

Grabschrift der Maria Bibiena, auf der andern Seite des Altars:

D. O. M.

MARIAE. ANTONII. F. SPONSAE. EIUS. *)
QUAE. LAETOS. HYMENEOS. MORTE. PRAEVERTIT.
ET. ANTE. NUPTIALES. FACES. VIRGO. EST. ELATA.
BALTHASAR. TURINUS. PISCIEUS. LEO. X. DATAR.
ET. JOHANNES. BAPTISTA. BRANCONIUS.
AQUILAN. A. CUBIC.
P. M. EX. TESTAMENTO. POSUERUNT.
CURANTE. HIERONYMO. VAGINO. URBINAT.
RAPHAELI. PROPINQUO.
QUI. DOTEM. QUOQUE. HUIUS. SACELLI. **)
SUA. PECUNIA. AUXIT.

Beyde Grabschriften, mit dem Altare in der Mitte, bildeten ein Ganzes. Carl Maratti setzte die Büste Rafaels über seine Grabschrift; gegenüber die Büste des Hannibal Carraeci. Die Unterschrift für diese letzte kam an die Stelle der Grabschrift der Maria Bibiena, welche in eben dem Tempel, an einem andern Platze, so sehr in die Höhe gesetzt wurde, dafs man sie kaum erkennt, daher auch in den Abschriften das Datum fehlt, welches in dem Originale wahrscheinlich vorhanden ist.

---

*) Das *ejus* bezieht sich auf Rafael, dessen Grabschrift dieser gerade gegenüber stand. In einer Note zu der Lebensbeschreibung Rafaels von Vasari, findet sich eine, wiewohl unerwiesene Nachricht, dafs die Maria Bibiena an dem Tage der Hochzeit gestorben sey. Die Grabschrift beweiset jedoch unwidersprechlich, dafs sie vor Rafael starb. Wie dieser ganze Vorgang dem Vasari, der wenige Jahre nach der Katastrophe in Rom lebte, habe entgehn können, ist um so weniger einzusehn, als er das ganze Monument noch unangetastet in dem Pantheon sehn konnte.

**) Gott dem Allmächtigen, Allgütigen.
Der Maria Bibiena Antonius Tochter, seiner Braut,
Die durch den Tod die frohe Hochzeit zerstörte
Und vor der Vermählung als Jungfrau emporstieg,
Setzte dieser: Balthasar Turinus aus Pescia
Datarius Leo X.
Und Johannes Branconius aus Aquila
Päpstlicher Kammerherr
Dem Testamente zufolge
Unter der Vorsorge des Hier. Vag. aus Urb.
Verwandten Rafaels
Der auch die Dotation dieses Grabmals
Aus seinen Mitteln vermehrt hat.

Berichtigungen.

In der Einleitung (pag. 3.) ist unter denen die über Rafael geschrieben haben, Lanzi übergnagen, der unter allen das Beste über den Gegenstand gesagt hat. Mittlerweile ist auch das Werk: *Vie et ouvrages de Rafael von Quatremère de Quinzy* erschienen. In dem Verzeichnisse der Bildnisse Rafaels ist die Auferstehung Christi als ein Werk von Luigi da Afsisi angegeben. Sie ist von P. Perugino. In der Himmelfahrt Mariae hingegen Nr. 11. befindet sich kein Kopf, den man für ein Ebenbild Rafaels halten könnte. Der in Nr. 10. erwähnte Kopf von Pinturicchio stellt ebenfalls nicht Rafael vor. Eben so wenig das Porträt Nr. 14. Das (Nr. 15.) erwähnte Bildnifs ist kein anderes, als das (Nr. 17.), welches für die Sammlung eigenhändiger Künstler - Bildnisse in Florenz, in dem Pallaste Albani angekauft und ausgesägt worden ist. Das Porträt Rafaels von Giulio romano. Nr. 23. soll jetzt in Wien seyn. Es ist nicht bekannt, wo sich die Medaille (N. 25.) jetzt befindet. Die Figur, welche Malvasia für eine Caricatur Rafaels angibt, (p. 20.) dürfte eher Giulio romano, als den heiligen Lucas vorstellen.

Das (pag. 19.) erwähnte Bildnifs eines schönen jungen Mannes in dem Gemälde der Philosophie, ist nicht ein Herzog von Modena, sondern von Urbino.

Die Gemälde von Fra Angelico da Fiesole, sind aus der Lebensgeschichte des heiligen Laurentius und des heiligen Stephanus.

In der Tabelle sollte das Silentium in dem Jahre 1511 — 1512, — der Dichter Tebaldeo hingegen 1515 — 1516, — der Violinspieler aber vielleicht unter den spätern Gemälden Rafaels erwähnt worden seyn.

In dem pag. 30. erwähnten Gemälde von Giov. Sanzio sind die Figuren in ganzer, nicht halber Lebensgröfse.

Zwey in der Note pag. 67. erwähnte Gemälde stellen die heilige Catharina vor, nicht die heilige Theresia, welche erst später gelebt hat.

Pag. 76. Die Kreuztragung ist von Selma und von Cunego gestochen. Man erwartet einen Kupferstich von Toschi, der sehr viel verspricht.

Ebendaselbst. Die Madonna di S. Sisto ist von Müller und von Schultze gestochen. Beyde geben eine nur unvollkommne Idee von dem Kopfe der Madonna.

Pag. 79. Der Namen de Rossi findet sich nicht in dem vollständigen Verzeichnisse Aller Cardinäle von Panvinius.

Pag. 82. Der Kindermord, welchen Ma Anton gestochen hat, ist eine ganz andere Composition als diejenige, welche Rafael (gestochen von Hugo da Carpi) vorgezogen hat, um die drey Teppiche daraus zu schöpfen.

Pag. 85. Es ist nicht dem Papste Paulus III., sondern seinem Nachfolger Julius III. dafs der Herzog von Montmorency die Teppiche, welche er an sich gebracht hatte, zurücksandte. Die Nachricht ist mit den Worten: „Urbe capta partem auleorum a prae-

„donibus distractorum conmestabilis Anna Monmorancius Galliae militum praefectus „restaurandam, atque Julio III. P. M. restituendam curavit" auf dem Rande der zwey Teppiche: die Bekehrung des heiligen Paulus, und Paulus im Areopag eingewirkt.

Cancellieri decrizione delle Capelle pontificie parte III Cap. XXIV.

Die vollständige Edition der Storia del Concilio di Trento von dem Card. Pallavicini ist sehr selten.

Pag. 95. Wenn Rafael (nicht länger, sondern) früher gelebt hätte. Man hatte schon früher angefangen, den äufsern Bogengang des Colosseums abzutragen, um unter andern den Palazzo della Cancelleria mit den Steinen zu erbauen. Später erlaubte der Papst dem Cardinal Farnese, so viele davon zu nehmen, als man in Einer Nacht wegtragen könnte. Dieser stellte so viele Leute dazu an, dafs der ganze Hof seines Pallastes aus den fertigen Quadersteinen des Colosseums errichtet werden konnte.

Das Badezimmer, dessen pag. 98., 106 u. 111 erwähnt wird, war für den Cardinal Bibiena nicht Cornaro.

Die pag. 99. erwähnte Gruppe ist Isaac und Rebecca, welche Abimelech belauscht, (jocantem cum uxore sua) nicht Urias und Batseba.

Das auf pag. 101 — 102 erwähnte Bildnifs des Tebaldeo, soll sich einer neuesten Anzeige der Gemälde in der Königlichen Gallerie in Neapel zufolge, nebst zwey andern Bildnissen von der Hand Rafaels, in dieser Sammlung befinden.

Pag. 107. Minerva stöfst ihn (den Vulkan) von sich ab. (nicht Erechteus, der erst entstehen sollte.)

RAFAEL.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
ND 623 R2 R35 FOL
c. 1 Rehberg, Friedrich,
Rafael Sanzio aus Urbino,
3 3125 00345 3129